

الدرأوش

يبحثون عن الحقيقة

التوازن بين الفعل والحرية

دراسة في النص المسرحي



د. أحمد العشري

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

في مسرحية الدراويش يبحثون عن الحقيقة، يضع الكاتب مصطفى الحلاج، يده على موضوع بالغ الخطورة، في دول العالم الثالث، ويتمثل في ظاهرة التعذيب السياسي في القرن العشرين، وتطور وسائلها وأدواتها، إمعانا في قهر حرية الانسان وروحه، نظرا لغياب الديمقراطية في ظل الحكم البوليسي في بعض الدول. ومسرحية الدراويش يبحثون عن الحقيقة، تتكون من ثلاثة مشاهد، ويتمثل حدث المسرحية في طرح أخطر قضية تتمثل في علاقة الحاكم بالمحكوم، في نظام اجتماعي، صنف البشر إلى سادة ودراويش، إلى سلطة ورعية، إلى دولة صارت حرية الإنسان فيها من أهم القضايا.

والمسرحية، رغم انتهائها إلى مسرح الاسقاط السياسي، إلا أنها لا تعتمد على التاريخ أو الأسطورة، ولا تنجح إلى التجريد الفكري، أو تلجأ إلى الرمز، انها تناقش قضية محلية في وطننا العربي، لكنها لا تشير إلى قطر بعينه تنتمي إليه، ومن هنا كان الإبعاد المكاني، إذ أن المسرحية لا تحدد بلدا عربيا بعينه بل تترك الموضوع قابلا للوقوع في هذا البلد أو ذاك، لكن المهم أن الحدث يجري في أرض عربية، وفي فترة معاصرة، هي فترة الحكم الذي يعيش معزولا عن الشعب، خائفا من تمرده واستيقاظه، ثم في عدا له يبلغ حد البطش والقهر.

والمسرحية تعرض قمة الحدث المتمثل في عملية البطش، حين تكون السلطة في قمة طغيانها، وذروة ضعفها في نفس الوقت، فتعتمد إلى الإرهاب البوليسي، وتأخذ الأحرار بالوشاية، أو لمجرد تشابه الأسماء؛ لا بالحقائق والأفعال.

درويش : ولكن لا تظن بي الحماقة إذا قلت الحقيقة في كلمتين. فأنا لا أدري لماذا جاءوا بي هنا. ^(١) ويكون الحكم حتى الموت، لا لجرمة اعترف بها المواطن العربي درويش، بل استنادا إلى ملف التحقيق الملفق، والذي يركز على أن المتهم مذب، وما الصعوبة في ذلك، وآلات التعذيب كفيلة بتعدد وتطور وسائلها؛ بأن تجعل المتهم يجبر على الاعتراف بأنه مذب، ادراكا منه بأنه سيموت لا محالة في الحالين.

درويش : . . . وحتى لا أستثير غضبهم، بدأت التمس طريقي . . . وهكذا انزلت رجلك يا درويش، وشرعت تدور في قرارة لا نهاية لها، كأنما كنت تبني بيتا . . . تضع حجرا على حجر، والبيت والأحجار معلقة في فراغ ولكنك كنت انزلت وانتهى الأمر. ^(٢)

ورغم اعتراف درويش بأنه انزلق، وكأنه يضع الأحجار معلقة في فراغ، نظن أن السلطة هي التي انزلت، وأنها تبني استقرارها في فراغ، فزيادة الطغيان، تعادل البناء في الفراغ، ويصف درويش بطل المسرحية آلات التعذيب التي تسحق آدميته فيقول:

درويش : . . . أنت تعرف الآلات ! أخذوني اليها . . ثم (ينكمش على نفسه وهو يرتجف ويشد على جذعه بذراعيه) أداروها مرة واحدة ومضوا إلى سبيلهم ، ثم عادوا ونظروا الى . . ولكن الموضوع لم يكن قد سوى بعد . . ! آه . . آه . . كانوا يغمزون لي بين حين وحين . . وحتى تتوقف الآلات ، قررت أن أقول كما يريدون لي أن أقول . . ثم بدأوا التدوين في الدفاتر . (٣)

إن درويش بطل المسرحية ، في سعيه إلى الخلاص ، من شدة التعذيب ، يفضل الموت السريع ، على الموت البطيء ، لقد جعله التعذيب يقبل أن يكون ، الآخر ، وليس ذاته .

درويش : . . . كانوا قد طرحوا عليّ عديدا من الأسئلة ، وكنت أفكر في ذات نفسي ، وهم يطرحون السؤال خلف السؤال ، أنهم يوجهون الخطاب إلى شخص ما ، شخص بعينه ، لست أنا بالتأكيد ، فهم يعرفون والله أشياء كثيرة عن ذلك الشخص ، ربما أكثر مما ينبغي ؛ اسمه ، عائلته ، عمله ، خصوصياته ، كل الدقائق الخفية في حياة رجل ما . . كما لو أنهم كانوا يجرون خلفه حيثما ولى وجهه ، وحيثما ساقته قدماه . (٤)

إن «درويش»^(٥) يعترف أنه قبل وقوع المأساة ، كان لاعبا مغفلا ، ظن ان ما يدور حوله لا يعنيه ، وأنه ليس شريكا في الصراع الدائر بين الاضطهاد والحرية ، ولكنه أدرك اللعبة فسايرها .

درويش : هنا (يضرب صدره) هنا بدأ موضوع جديد . . هنا (يضرب رأسه) الآخر دخل هنا . . فرغت من همي وجاء هم الآخر . . تسلل متلصصا وأراد أن يبقى . . . وقبلت ما أرادوا صرت هو ولست أنا . (٦)

لقد أخطأ درويش ، لأنه لم يكن يدرك أن عملية المطاردة ستشمله ، سواء أكان مشاركا في الأحداث أم خارجها ، لأن كل من يلبس فانلة الدراويش يصبح متها وملاحقا ثم مدانا ، هكذا يصبح اسم درويش ، اسما لجميع الدراويش ، والتهمة الموجهة إليه ، موجهة إلى جميع الدراويش ، وبالتالي فإن الحكم الذي ينزل به ، ينزل

بهم جميعا. (٧)، ولن تتعب السلطة في اكتشاف التهمة، لأن التآمر هو سيف الاتهام المستعار من تاريخ الظلم، «يوم كانت الزندقة تهمة مقابلة، وهكذا السيف مقصلة عصرية متقنة، شفرتها القاطعة لا تسأل عن الرقبة التي تقرّبها، وظيفتها أن تفري، وهي تفري رقبة درويش عز الدين، لأن اسمه وارد في قائمة المتهمين». (٨)

درويش : . . . قبلت أن أقحم نفسي فيه وأصير هو حسبت أن الأمر قد سوى، ثم تسلل الهم الأسود إلى قلبي، بدأت نفسي تحدث نفس درويش، يا درويش ماذا تراك فعلت بنفسك؟ نزلت عنها، بعثها، قايضت بها نفسا أخرى يا درويش!

والآن تحمل ايها المسكين هما ليس همك، وروحا ليست روحك وجلدا ليس جلدك، سر بها بين الناس، كن كما لم تكن. وصر إلى ما لا تعرف. . . دهمني الخوف، غالبت الخوف فغلبنني وقضي الأمر. . . أنكرت من جديد أن أكون هو. (٩)

ولكن الأسماء تتشابه، فدرويش عز الدين هذا، ليس درويش عز الدين المطلوب، وهو يصرخ ويقول ذلك للمحققين، يحاول اقناعهم بالحقيقة، حقيقته كإنسان يحمل نفس الاسم، ولكنه ليس نفس الشخص، فيضربونه معتبرين كلامه إهانة وتحديا ودليلا على غمرسه بالإجرام والتآمر. <http://Archive.org/details/...>

درويش : ماذا في وسعي أن أفعل؟ قلت لهم. . . افعلوا بي ما تشاؤون، فأنا لن أستطيع أن أصير الآخر، وهذا تثبّت بنفسي. (١٠)

«الحقيقة واضحة» (١١)، حتى تنقضها حقيقة أخرى، وفي اعتقاد هؤلاء المحققين، أن التهمة ثابتة، ولا بد من أحد يتحملها، والمتهم اسمه درويش عز الدين، وبطلنا المائل امامهم أيضا اسمه درويش عز الدين، إذن فلا بد من الاعتراف ومن ثم العقاب، حتى لو اضطروا إلى انتزاع الاعتراف، ففي مستودع التعذيب، آلات تتكفل بذلك على خير وجه، لترفع النتائج إلى الرؤساء.

ويمارس درويش صراعا داخليا كيف يتخلّى عن ذاته، ويصبح إنسانا آخر، إنه يمارس صراعا بين القلب والعقل.

درويش : قلبي يحدث عقلي أنت مخبول يا درویش، كيف يمكنك أن تعتقد أنك درویش آخر خلاف ما أنت؟ وعقلي، يجيب، سأصير هو وأستريح . ويرد قلبي على عقلي: صر أنت كما تبغى . . أما أنا فليس في وسعي أن أفعل . . عقلي يقول: اقبل هذه المبادلة يا درویش واسترح، ويدق قلبي حتى يصم أذني، كل دقة تقول لا . لا . لا . (١٢)

إن درویش إنسان برىء ومسلم، يعيش مع زوجته وأولاده الأربعة، لقد ظن أنه بعيد عن القضايا العامة، ولكن السلطة ترى انه درویش آخر، وأن أولاده ثلاثة لا أربعة، وأنه تورط في عمل سياسي ضد النظام، بل إنه تأمر بالفعل مع آخرين ضد نظام وأمن الدولة، «وهنا ينشأ أمام درویش عالمان، العالم الذي كان يعرفه إلى وقت قريب، والعالم الآخر الذي يبلغ حدود الكابوس، والذي يحويه ملف سجلت فيه جرائمه». (١٣)

وبين عالم الأنا، وعالم الآخر، بين القلب والعقل، يقوم في نفس درویش صراع حاد، فهو يود من صميم قلبه أن يكون نفسه، أن يعود إلى سابق حياته، ولكن عقله، وقد وعى شيئاً خطيراً بالفعل، يأبى له أن يعود سيرته الأولى، «أما هذا الشيء الخطير، فإن العالم هو المؤامرة، كل ما فيه مرتب ومنظم بحيث يعمل جهاز البطش ضد كل من يطوله، وحيث نظام القضاء هو الآخر يعمل في ظل قانون يحده قانون زبانية البطش من كل اتجاه». (١٤)

المحقق الأول : (مقاطعا زميله ومشيرا إليه بالهدوء) درویش لم يقل إنه ليس هو وحتى لو قالها، فهذا لا يعنى أنه لن يقول، حين يتذكر، أنه هو، ذلك سيصير حتما . . جميع . الذين تعاملنا معهم بحكم وظيفتنا قالوا بإنهم ليسوا هم . . ثم عادوا وقالوا إنهم هم . . المسألة كلها مسألة وقت . . ولكننا هذه المرة، وبحكم المصلحة العامة . مستعجلون قليلا، ودرویش يقدر ذلك . . انه واحد منا مواطن مثلنا، ويقدر المصلحة العامة مثلنا أيضا . ولذلك لن يتأخر سيترف بحرية . . أليس كذلك يا درویش؟ هيا إذن . . تكلم بحرية دعني أسمع اعترافك من شفتيك، لأن ضميري لن يطاوعني بقبول اعتراف لم تسمعه أذناي (يشير إلى أذنه) من فم صاحبه . . ألا

تعتقد ذلك يا درويش . (١٥)

وما زال درويش لم يفقد براءته بعد، إنه يتخيل أن رجلا ما قد ارتكب اثما كبيرا، فالعالم حافل بمثل هذه الآثام اللعينة، ولفرط براءته فهو يناقش محققيه ببراءة، أنه يناقشهم في قضية أولاده، فهو يعرفهم تماما، فلا يمكن أن يخلط أب بين أولاده فلا يتبين أسماؤهم أو عددهم، أولاده أربعة، وليسوا ثلاثة، وهو يحب الصغير بينهم أعظم الحب، ولكن التحقيق يسير عكس ذلك تماما.

المحقق الثاني : (مخدرا) درويش . . إنته يا درويش . .

المحقق الأول : إذن ماذا قلت؟ أليسوا ثلاثة؟

درويش : (باستسلام وعيناه على السوط) نعم ثلاثة .

المحقق الأول : . . بدأ الوقت يعطي ثماره، أولادك إذن ثلاثة .

درويش : (يتوسل إليه) دعوا لي واحدا باسمه الصحيح، واحدا فقط، أتوسل إليكم . (١٦)

إن التحقيق البوليسي يمارس ضغوطه على درويش، على كل المستويات، فهم يريدون منه أن يغير جلده، أن يصبح الآخر، وأن عدد أبناءه ثلاثة وليس أربعة، وحتى في أسماء الأبناء، يريدون أسماء أولاد الآخر، ومع كل ذلك يريدون منه أن يتوازن ويعترف في هدوء .
<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

درويش : ولكن كيف تريدون أن أبقى متوازنا؟ كيف يتحقق لي ذلك إذا قطعتم كل خيوطي . . دعوا لي واحدا أتماسك به، نعم ثلاثة (يقرب الرجل حتى يصبح بحذاءه تماما وتبقى عينا درويش معلقتين بحركات السوط) أنا درويش عز الدين التاجر، بيتي، أين هو، رباه، نعم هو في شارع الحدادين رقم ١٤ . . لم أعمل يوما في السياسة (منتبها) بل عملت مرة، لا بد أن شيئا مثل هذا قد حدث، لقد نسيت هذا الجانب من حياتي ولكن أتذكره الآن .

المحقق الأول : براقو درويش بدأت تعجبنى (لحظة صمت) ودورك في المؤامرة؟

درويش : نعم . نعم (يسمع ضربات السوط) كان دوري (يتوقف ولكن حركة السوط تستمر) كان الدور محمدا .

المحقق الأول : بل كان خطيرا .

درويش : كما تريد . . أعنى كما تقول يا سيدي ، كان دوري خطيرا لا بد أن أحدا قد دفعني إليه . (١٧)

في هذه الفترة من تاريخنا فإن غاية المسرح السياسي أن يكون شاهدا ، وأن تكون شهادته صحيحة ايقاظ للنيام والمتناومين ، وقرار إدانة للجميع ، طلبا لليقظة ودعوة للمراجعة والعمل على التغيير .

لقد تمت عملية التحويل كما أرادت آلات التعذيب ، لقد أدخلوا درويش البريء في جلد درويش المتهم ، وحسب المحقق ، والمحقق معه أن إدخال شخص في جلد آخر قد أنهى المشكلة ، ففي غرفة التعذيب انتهت القضية ، درويش الأنا ، صار درويش الآخر ، الغى نفسه ، تنازل عنها ، مقابل الراحة «الفعل هنا طوعيا كان أم كرهيا ، يعطي نتيجة واحدة ، والالغاء هنا واقعي ، ومنطقي بصرف النظر عن القيمة الأخلاقية التي ينطوي عليها ، فالإنسان قابل للتبدل بحسب البيئة ، الإنسان متبدل والعالم متبدل ، وهذا التبدل مستمر» (١٨)

درويش : (يتكلم على نفسه) . . أعرف أعرف . . على أن أدخل في جلد ما . . سأدخل . . سأنزل لهم عن آدميتي . . للآخر زوجة وأطفال . . سأصير كما تشاؤون . . كائنا من خشب . . شكلا ممسوخا فارغا من المعنى ، أصبح شبحا . . ظلا . . أصبح درويش الآخر . . أصبح درويش ، ثلاثة دراويش . . لا تدعهم يفعلون شيئا يا سيدي . . لم يعد لي قدرة على الاحتمال سأصير درويشا ، ودرويشا ، حتى تمتلىء دفاتركم بوقائع ادانتي حتى آخر ورقة ، أصبح تاجرا . . زائرا . . افتحوا كتاب الإدانة وقرأوا فيه ما يخطر على بال آدمي من الجرائم ، فأكن أنا هو المجرم بعينه . . سأكون أي رقم وأي اسم ، وأي واقعة ، وأي تاريخ ما سأكون موضوع كل شهادة ، وكل اتهام ، وكل حكم . (١٩)

الحقيقة لا تتغير بتغير وجهات النظر من شخص إلى آخر ، فقط ، بل تتغير بالنسبة للشخص الواحد بين حين وحين وبين موقف وآخر حيث يمكن القول بوجود أكثر من أنا واحد في الشخص الواحد .

والقضاء، في الدراويش يبحثون عن الحقيقة، وضع في وضع شائك متأزم،
فالقاضي يستجوبه، وربما كان في داخله راغبا في سماعه وتصديقه ولكن المحققين،
المنتصين على جانبي القوس، يدفعان بالاستجواب ناحية الإدانة، فالمطلوب في
التحقيقات السياسية، هو الإدانة، وفي الملف كل أسبابها، ويفهم درويش ذلك،
فالملف سيجعل منه متهما ومدانا، لذلك يرفضه باصرار وعناد .

درويش : (للقاضي) لا يمكن للمحكمة ياسيدي أن تجمع بين الموضوعين ،
الملف وأنا .. والأفضل أن تختار واحدا منا ... فواحد منا مزور ... الملف أو
أنا (٢٠) .

وهنا تتضح فكرة البحث عن الحقيقة، ونسبيتها في ذات الوقت، فالاختيار
صعب، بين الأنا أو الحقيقة، والملف إلى جانب السلطة، «فالقاضي يعرف
الحقيقة» (٢١) ، ولكن إعلانها يقوده إلى النزول عن قوس المحكمة ، وهو مرغم على
البقاء عليه، وقد يدفعه ذلك إلى الوقوف ضد الملف، وبالتالي ضد الذين لفقوه، أي
ضد النظام، معنى ذلك معارضتهم، ونتيجتها أن يصبح ضد النظام، أي أن يصبح
متهما بدوره، ويصبح مثيلا للمتهم درويش، ويكون الخيار صعبا . وعلينا أن نتخذ
موقفا من الخير والشر دون تردد، والقاضي يحكم هذه الضرورة، أو العجز عن
مواجهة الحقيقة باتخاذ الموقف السوي، يجد نفسه في الموقف الخاطئ إلى جانب
السلطة أو إلى جانب الملف. ضد درويش، فيحكم على المتهم بالموت، استنادا إلى
الملف، ويسقط تحت وطأة عذاب الضمير في مقعده، فتمتد إليه الأيدي التي أجلسته
على كرسي القضاء وتنزله عنه «محطما مشلولاً» (٢٢) .

وتتردد أصداء فكرة البحث عن الحقيقة، في المسرحية، كل يبحث عنها من
وجهة نظره، وقطعا ستكون وجهة نظر درويش مختلفة عن وجهة نظر السلطة في النظر
إلى الحقيقة .

المحقق الأول : (يركله بقدمه) نريد ورقة إدانتك .. نريد الحقيقة، الحقيقة
الخالصة .

درويش : وأنا أريدها . . . أسعى وراءها على قدمي إلى آخر الدنيا ، آتيكم بها ، أحملها من أجلكم وأطوف بها في كل بلد وصقع مناديا أنا هي . . . أنا هي . . . حملوني إياها فأفعل . . . اجعلوها على لساني فأنطق بها . . . أنبئوني ياسيدي إكراما لله أين هي الحقيقة !! إذا كانت على حبه عيني قلعتها وقدمتها لكم (٢٣) .

إن الحقيقة هي ما يريد كل شخص أن يعتقد أنها الحقيقة ، فهي بالنسبة للمحقق ، ما يعتقد أنه الحقيقة المتمثلة في اعترافات درويش والمدونة في الملف ، وهي بالنسبة لدرويش هي ، هو ، الأنا ، وليس الملف ، الآخر . «أما عن الحقيقة في ذاتها لا وجود لها ، بل هي ما يريد أن يعتقد كل إنسان على هواه ، وحسب تقديره» (٢٤) ، وتكون الحقيقة التي يبحث عنها درويش ، هي البراءة ، براءته ، التي سلبت منه ، في مقابل الملف ، الذي هو الحقيقة في نظر المحقق ، وهو في نفس الوقت هو الوهم في نظر درويش ويكون الصراع هنا بين الحقيقة والوهم .

درويش : نحن لم نتحدث عن الحقيقة . ألم تقل فيما بعد .

القاضي : عن أي شيء كنا نتحدث إذن ؟ عن الوهم .

درويش : عن الملف ياسيدي . . . لكن موضوع الحقيقة ، موضوع آخر .

القاضي : ذنبك واضح . . . التمرد على السلطة .

درويش : كلا ياسيدي القاضي . ذنبي هو براءتي . . . في الملف وقائع واتهام وأدلة ، كلها تدين براءتي ، براءتي هي المذنب . ولكن الحقيقة شيء آخر . . . براءتي هي موضوع التحقيق براءتي هي موضوع العذاب ، براءتي هي موضوع القضية المعروضة أمامك (٢٥) .

ومعنى تعذر الاتفاق والتفاهم بين الأشخاص ، إن وجهات النظر في أمر من الأمور ، لتختلف وتتعدد بتعدد الشخصيات ، فوجهة نظر درويش تختلف عن وجهة نظر القاضي والمحققين . إن الخطأ المأساوي يتمثل في عدم إدراك درويش ؛ في براءته الكاملة ، وعندما يفقد براءته ، يكون قد أدرك الحقيقة ، والتي تتمثل في أن العالم شر ،

وأن العالم مهتز، فالعالم هو المؤامرة ، لقد كان درويش بريئاً قبل أن تلاحقه السلطة .
القاضي : (يكاد يشب من خلف المنصة لينقض عليه) إذن العالم قاعد على قشة ،
هذه هي الحقيقة التي تطلب أن ندفع ثمنها حياتنا ومباهجنا وأولادنا ونور عيوننا . . .
هذه هي الحقيقة أيها العربي .

درويش : إن العالم مشوش موصوم مهتز قائم على قشة ، وهذان
الرجلان هما المسئولان (يشير إلى المحققين) هما المسئولان عن خراب العالم ، إذا استمرا
في الجري وراء العالم . إذا استمرا في تعقبه، فسوف ينقضي بكل ما فيه على رؤوس
البشر المساكين . . . سيدي . . . لانها يضللانك (يشير إلى القاضيين) سوف يضعان
سيفك على رقاب كل المساكين والدراويش ، سوف يسوقان الأبرياء إليك واحدا إثر
الآخر، ستدين الكل وليس واحدا ، ، وستقلب محكمتك إلى مجزرة للأبرياء
والطيبين والدراويش^(٢٦) .

لقد أدرك درويش لكن بعد فوات الأوان ، - كبطل تراجيدي حديث - أن العالم
نفسه مؤامرة، فلا بد وقد وعى المؤامرة، وعرف أسبابها وحددها، لا بد له من أن يقدم
نفسه فداءً للثورة ضد الظلم، وضد النظم المعادية للإنسان، ذلك قدره ومصيره ،
ولن يستطيع الإفلات منه ، مهما فعل ، وهذا هو الدرس السياسي الذي تعلمنا
المسرحية إياه ، ولا بد أن يستمر درويش في طريقه، سلاحه هو الرؤية ، سلاحه أن
يتعلم ويعرف ويدرك ويبصر ، فلقد تضامن درويش الآن بعد لحظة التنوير ، تضامن
مع العالم، ولا عيب من أن يضحي بنفسه، شخصيا، شرط أن ينجوا باقي الدراويش ،
من أمثاله ، والباحثين عن الحقيقة .

القاضي : بريء أم مذنب ؟ .

درويش : لست بريئاً ولا مذنباً . . أنا متضامن مع العالم^(٢٧) .

لقد كان درويش بريئاً ، وتعد ملاحقة السلطة له ، هي نقطة الهجوم على موقف
ساكن، وهي بمثابة المثير المباشر لبحث درويش عن الحقيقة التي دفع في سبيلها امرأته

وأولاده، وتكون لحظة إدراكه للحقيقة، هي لحظة التنوير في ذات الوقت .

درويش : كلا . . لست نادما على ما اقترفت من إثم أو جريره، أنا نادم على ما لم أفعل . . . بعد أن تبينت الحقيقة وعلمت مالم أكن أعلم^(٢٨) .

فليس مهما الآن وبعد لحظة الإدراك، وفقدان البراءة، أن يموت الفرد في سبيل تعليم المجموع، فمادام العالم ملاحقاً، ممتهاً مثقلاً بالذنوب، تطارد فيه الأبرياء، وتخلق فيه البؤسة فيظل العالم ممتلئاً بالشر والذنب، وعليه، فما الفرق، في أن يكون درویش متها مرة أو مئات المرات، ما الفرق ؟!

درويش : ما الفرق بعد أن عرفت الحقيقة الباهرة، ما يهمني الآن هو أن أعلم، وأن تعلم أنت ياسيدي القاضي ويعلم البشر جميعا، أن كل هذا البناء الشامخ المتعالي الممتد من طرف الدنيا إلى طرفها، هذا البناء الضخم المتعالي، الذي يسمونه العالم، مستنداً على قشة^(٢٩) .

إن الوعي سلاح، فلقد أدرك درویش صلته بالعالم، وعرف أن البراءة في حد ذاتها، لا تحمي البشر من الفساد والظلم، وإن المعرفة ليست فكرة في قلب الإنسان، بل معاناة وانتفاء إلى الذين يعانون من عذابات القهر، وحتى لا تكون ثمة نار يكتوى بها آخرون .

فاطمة : انه يبكي . . رجل كبير يبكي . . لماذا تبكي ؟ .

درويش : (يمسح على قناعه كأنه يلتقط الدموع) حتى لا تبكي عيون الصغار يا ابنتي .

فاطمة : الكبار لا يبكون .

درويش : قلوبهم تبكي يا ابنتي . . أنت لا تبصرين دموع القلوب لكنها تبكي^(٣٠) .

إن درویش في مسرحية مصطفى الحلاج، ليس إلا متها بريثا، وخطأ البراءة

هنا، يتمثل في الظن بأن الجزء يمكن أن يفصل عن الكل ، وأن العلاقة بين الفرد والجماعة يمكن أن تكون مستقلة، فإذا انعزل عن الآخرين تفادى أن ينال ما يصيبهم، وبالطبع تشير المسرحية إلى أن كل ذلك محض وهم وسذاجة، كما يؤكد ذلك حنامينا حيث يقول :

في مسرحية القرار، لبريخت، التي تتحدث عن النضال الثوري في مدينة موكدن الصينية، يجتاز أربعة ثورين الحدود ليعاونوا الثورين الصينيين . وتقضي المهمة أن يتقنعوا بوجوه صينية ، ولكن أحدهم، لسبب ما ، أخطأ ، فأصبح خطرا على الثورة، وقد عمد رفاقه الثلاثة إلى قتله وحرقه في أتون الكلس، لأن مصلحة النضال فوق مصلحة الأفراد، ومن يعط نفسه للثورة يفنى فيها، كما فنى جسم ذلك الثائر في أتون الكلس^(٣١) .

إن فكرة فداء الفرد من أجل الجماعة، فكرة متكررة على مر التاريخ، فنحن على سبيل المثال، نذكر الحلاج الذي ضحى بنفسه من أجل الفقراء، وجاليليو، الذي مات من أجل أن يقول شيئا، والأمثلة كثيرة كثيرة .

ويمكن القول إن تهمة التآمر التي ألصقتها السلطة البوليسية بدرويش لا تقنعنا، لأنها تهمة مزيفة كما يظهر من التحقيق، ولأنها اغتصبت نتيجة استخدام آلات التعذيب، وفي جو الطغيان تكون التهمة باطلة، بل وطاغية، لا تميز بين متهم وآخر .

درويش : (يعود إلى الزنزانة وهو ما يزال يتفقد وجهه، تخطر له فكرة، فيخبط على صدره، يُرجع المكبر صدى معدنيا) .

الرصاص في صدري (يتلمس وجهه) وجهي، متيس ولكن أحدا لا يراه . . أنا هو العالم مشوها (يبكي) آه . . . آه . . . سلبوني عقلي ووجهي . . أعطوني وجهها من حجر وصدرا من رصاص وعقلا من طين . . آه . . آه . . (يتحب) أما فمي . . فقد جعلوه اسطوانة . . (يسقط على ركبتيه وهو ينشج نشيجا متواصلا) (تدوي في ارجاء المسرح قهقهات وحشية ساخرة يترجع صداها طيلة هبوط الستارة)^(٣٢) .

القهر بهذه الصورة يقع على الدراويش جميعا ، علينا نحن الجماهير ، التي تتحمل نتائج أخطاء التطبيق في الحكم في الدول النامية ، أودول العالم الثالث ، ويكون على السلطة أن تسرع لاصلاح الخطأ ، واقتلاع جذوره ، ومنع سحق الانسان ، وتحويله إلى خرتيت .

ويتساءل «حنامينا» حيث يقول :

أكان نوعا من الحتم ، هذا الطابع الكبتي الذي ميز الحكم في بعض البلدان النامية ؟ تقولون ؟ رأي أن لا . لقد لعب التجريب دوره ، والتقلب في الانتساء الايديولوجي دوره ، وعدم الافادة من الدروس ، والأخطاء السابقة ، دوره أيضا ، وقد يستمر ذلك زمنا ، ولكن طريق استعادة الثقة وتثبيتها ، وتوسيعها مفتوح ، والسير عليه في مناخ الحرية المسؤولة ، ونبد الكبت ، وإنهاء الاضطهاد ، هو وحده الذي يؤدي بنا إلى ردم الهوة ، وبناء الوحدة الوطنية في جبهة داخلية وعربية متينة ، على أساس المشاركة الفعالة بين السلطة ، والجماهير ، والحوار المفتوح والمسؤول بينهما^(٣٣) .

حتى نصصح مسار الحكم ، ونتلاقى أخطاء التطبيق الاشتراكي ، أو أخطاء التحولات الاجتماعية ، إذ عادة لا يسير التنفيذ وفق التخطيط المرسوم ، وحتى التخطيط نفسه فإنه تظهر فيه الأخطاء وتعرضه المصاعب أحيانا ، فإذا لم ندرك هذه الأخطاء من خلال الآراء العلنية والحررة فلن نلحق بركب الاصلاح والتقدم ، وحين لا تصلح الأخطاء ، تكبر ، ثم تتشعب وتتأزم ، حتى نفقد الثقة ، وينعدم الحوار النقد ، ويزداد بطش السلطة ، ويسمى النقد معارضة ، ومحاولة الاصلاح ، تأمر وما يتبعه من «كبت للحريات»^(٣٤) وعزل السلطة عن جماهيرها ، بل يسود التشكك والعداء لكل رأي حر . والسلطة حين تقع في كل تلك الأخطاء ، فإن القدرة على الحكم بقوة الثقة والتأييد ، تصبح معدومة ، ويحل الحكم بقوة الأجهزة القمعية والارهابية ، ويصبح اعتمادها عليها للبقاء في الحكم ، عملية مستمرة من البطش والتنكيل ، وهنا يسود الطغيان ، الذي يصل إلى لحظة الأزمة كما في مسرحية الدراويش يبحثون عن الحقيقة ، حيث أن سيل الشهداء لا ينقطع . وحيث يدرك درويش أنه يكون الانسان قانعا

بحياته متعلقا بها إلى أبعد الحدود، راضيا عن نفسه، ولكنه يكتشف في لحظة التنوير، أنه شخص يختلف عن ذلك الذي كان يعتقد أنه هو نفسه، فيدرك تفاهة ماضيه وسليبيته، فيتتابه الهلع، ويصرخ .

درويش : (يصرخ بأعلى صوته) الموت لدرويش . . . الموت لدرويش، التاجر والمعلم والعامل والفلاح والكبير والصغير

بسببي أنا سقط الموت على العالم . . قلت للمحكمة اقتصي مني واطلقي سراح العالم . . ناشدتها . . . ارفعي راية الحقيقة أنشرها كنور الشمس . غطي الخفاشان وجه المحكمة فلم تبصره ظلت راية الحقيقة مطوية ، ما الجدوى . . . المجزرة قائمة . . . واحد لا يكفي . . لو عرف كل البشر، لو عرف الكل فلن يذهب قتلي عبثاً^(٣٥) .

وهذا يموت درويش ، شاحا قويا شهيدا ، أو شاهدا على عصره، لقد نجح الظلم في أن يقهر رجلا ، ولكنه عاجز عن قهر جميع البشر ، وقد يدمر البطش واحدا، لكنه يفشل تدمير أمه، وفي اللحظة التي يحسب الطغيان أنه انتصر يكون قد انكسر، لأنه ببلوغه، ذروة الإرهاب، يكون قد بلغ ذروة الضعف، واتجاهه أصلا إلى القهر ليس إلا ستارا يخفي به خوفا، «فمن الممكن قهر الإنسان، ولكن من المستحيل تدميره»^(٣٦) وإذا سقط الموت على العالم، فإن العالم حي لا يموت .

زينة : خلوا درويش البائس يختلط في كل دراویش الأرض . هو ملح الأرض ، فإذا فقد الملح فيماذا يملح العالم^(٣٧) .

إن موت درویش واحد لن يكفي ، حسب استنتاجنا من المسرحية ، فإن آخرين سيموتون مضحين بأرواحهم دفاعا عن قضية الحرية ، كما أن موت درویش واحد لن يقضي على الإرهاب ، لأن الشعور بالاضطهاد لا يزول الا بزوال الاضطهاد نفسه ، لأن مسألة الاضطهاد لعبة قديمة متجددة ، «وسوف تستمر اللعبة إذن، وتظل المجزرة قائمة، في أول القطيع وآخره»^(٣٨) .

وهنا يكمن درس المسرحية السياسي، «فالحرية»^(٣٩) هي وضع الإنسان الطبيعي، والثورية الحققة هي في رد الانسان إلى هذه الحرية، أو توفير الحرية والكرامة لهذا الانسان، ولهذا ينادي درويش في نهاية المسرحية بالمعرفة للجميع، حتى لا يذهب موته عبثاً .

في مسرحية الدراويش يبحثون عن الحقيقة يكون وعي زوجة الآخر، صبيحة، أكثر من وعي درويش وزوجته زينة، إذ أن صبيحة منذ البداية، تدرك أنه ليس ثمة متسع للبراءة، وتطالب درويش بالمعرفة التي تصل إلى درجة المعاناة .

صبيحة : ماذا ستحمل في عودتك ؟

درويش : براءتي .

صبيحة : فات عهد البراءة ، لقد أبصرت يادرويش .

درويش : (يصرخ) أنا بريء ... بريء ... بريء ...

صبيحة : لا جدوى ، الطريق دائري ... ستعود من حيث بدأت في كل بقعة مكان ، وفي كل مكان ناس ، وفي قلب الناس يكمن العالم ... العالم هو أنت .

درويش : وماذا على أن أفعل ؟

صبيحة : فتش عن سلاحك وتقلده^(٤٠) .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

في هذا الوعي بالانتهاء يصبح موت درويش شهادة، وتصبح دعوى صبيحة إلى تضحية درويش الآن، إنتهاء إلى عالم درويش الآخر، تضحية ذات قيمة ومدلول، فهي بمثابة فداء الجزء في سبيل الكل حين يكون لا مفر من ذلك، ولابد من الإقدام عليه كقدر محتم، ففي قانون النضال ستظل التضحية بالفرد من أجل المجموع، فالمسرحية كقضية إنسانية، تحمل قضية الانسان في كل زمان ومكان، ولأنها كقضية فنية تحمل إضافتها من الماضي إلى الحاضر إلى المستقبل^(٤١) .

ويتجسد الصراع حين يحلم درويش بأن زوجته زينة، وامرأة أخرى أسمها صبيحة، هي زوجة المتهم الآخر الحقيقي، هاتان السيدتان تتنازعانه بشكل عنيف، الأولى بوصفها زوجته وأم أولاده ولها الحق فيه، والثانية تدعوه للتضحية حيث لا مفر

من ذلك، معنى هذا، أن درويش تتنازعه صورتان، وصوتان، وعلمان : صورة زينة، زوجة درويش، الأنا، وصوتها وعالمها وأولادها، وهو يهتف بأن يظل الأنا ؛ الزوج والأب في خصوصية العلاقة . وصورة صبيحة زوجة درويش الآخر وصوتها وعالمها وأولادها، وهو يهتف أن يكون، الآخر، ويخرج من خصوصيته العلاقة إلى عموميتها، وأن تضحيته في الالغاء، لها بديل في الإيجاد، لأنها تصبح الانتباء إلى العالم وهذا الانتباء يتم بعد أن يرفض درويش اظهار الندم طلبا للرفاة من المحكمة، بل أن رفض الندم ، يصبح ندما من نوع آخر، ندما على أنه لم يفعل .

القاضي : اذا اعترفت بذنبك واشهرت التوبة . . . أمكن للمحكمة بحث الأسباب التخفيفية !! .

درويش : سيدي . . . لماذا ترفض أن تقتص من واحد بعينه واحد من هذا العالم .. لماذا تريد الكل . . . ياسيدي .

انطق بالحكم . . . أنا رأيت بعيني شمس الحقيقة عارية . . الشمس في الخارج ياسيدي تتوهج . . . وأنا رأيتها بأمر عيني ، فانطق بالحكم كما تشاء^(٤٢) .

لقد تحدد شعور درويش ، بعد أن تحدد وجوده، فوجوده هو الذي يحدد الشعور ، فالوجود القائم على الارهاب يعطي شعورا به للجماهير ، ويتحول الشعور إلى وعي بالمعرفة . ومن هنا انطلق الحدث الدرامي من مستويين ، مستوى الواقع ومستوى الرمز^(٤٣)، ومن جهتين متقابلتين، الخارج والداخل، بالاضافة إلى صراع العقل والقلب . فعلى المستوى الواقعي يكون تجسيد الحدث، بالتهمة والمتهم، وما تبع ذلك من أفعال التعذيب . أما على المستوى الرمزي فيتجسد الحدث بالصراع بين الصوتين في اذن درويش، عن طريق الزوجة زينة، وزوجة الآخر صبيحة، والأكثر وعيا من زينة . أما العنصر الداخلي، فيتمثل في صراع درويش مع ذاته، وحواره الداخلي مع ذاته في انفراد الزنزانة . فالعقل يحره نحو الكل، والفداء . والقلب يحره نحو الأنا والذاتية . يسيطر على كلا الاثنيين (القلب والعقل) ذلك الصوت الداخلي، الذي وفق مصطفى الحلاج في طرحه واستخدامه وتنميته عبر المشاهد الثلاثة، «ولولا

ذلك لكان درويش شخصية جاهزة مسطحة ، غير إنسانية وغير حقيقة ، ولكان الخيط الدرامي عنكبوتيا في وهن النسيج الخارجي لإنسان عرفنا أنه تعرض للمأساة ، ولم نعرف ردوده النفسية حيالها»^(٤٤) . لقد وفق مصطفى الحلاج في رسم شخصية تراجيدية ، يظل الخير والشر في حالة صراع دائم في داخل شخصية درويش .

ورغم أن مسرحية الدراويش من نوع مسرح الاسقاط السياسي إلا أن ذلك لا يمنع أن يكون بها جانب ملحمي ، يتمثل في كسر الايهام في بعض مناطقها عن طريق توجيه الخطاب المباشر للجمهور .

المحقق الأول : (في انفعال مسعور وهو يتجه إلى الجمهور) يارب السموات هل سمع أحد منكم بشيء مثل هذا في حياته ، العالم هو المؤامرة^(٤٥) .

استخدمت المسرحية ، في بعض مقاطعها ، مكبرات الصوت التي تدوي في الصالة للتأكيد على مقولة بعينها ، ولتنبيه المتلقي لهذه المقولة بالذات .

القاضي : (يأخذ نفسا عميقا) درويش عز الدين (في صوت مبحوح) بالاستناد إلى ما ذكر في هذا الملف «يضع يده على الملف» و... و... (يبتلع ريقه) حكمت عليك المحكمة بالموت (تدوي كلمة الموت من مكبرات للصوت في جنبات المسرح) .

صوت : (يدوي في ارجاء المسرح) الموت لدرويش .

الصوت : (يدوي مرة أخرى) الموت لدرويش .

الصوت : (يدوي مرة ثالثة) الموت لدرويش .^(٤٦)

كما استخدمت المسرحية الأقنعة ، في مشهد لقاء درويش لزوجته زينة وأولاده . يستدير درويش في وقفته بحيث يصبح ظهره إلى النظارة يبتعد عنه النور ، ويتركز على الأولاد وهم يتراجعون في ببطء - فترة - ثم يعود النور فيسلط عليه - درويش يرتدي الآن قناعا لوجه مشوه باك والدموع عالقة على خده .^(٤٧)

أن عدد شخصيات مسرحية الدراويش ، قليل ، والشخصيات الأخرى باستثناء درويش ، مجرد شخصيات مكملة لاعماق شخصية درويش بطل المسرحية ،

التي غلب عليها الحوار الطويل أحيانا، والذي كان يقوم بين بطل المسرحية ونفسه، مما جعل مرحلة تحول درويش إلى حالة الوعي تبدو بطيئة نوعا، والتي تُعد مرحلة التحول هذه هي الحدث المادي الوحيد في المسرحية، وإن كان التحول قد تم على أكثر من مستوى سواء أكان ماديا أم معنويا. وعليه يمكن القول إن مسرحية الدراويش، مسرحية يغلب عليها الطابع الذهني، وتعرض لجمهور خاص نوعا.

ورغم ذلك، فإن مصطفى الحلاج قد نجح كثيرا في عرض الموقف وشد انتباه القارئ، بحيث نتابع «مصير البطل»^(٤٨) بكثير من العطف والحزن، ونستشعر بالدرس الذي يعلمنا آياه والمتمثل في أننا إن لم نكن دراويش بالفعل، فنحن كذلك «بالإمكانية»^(٤٩). ويقول الدكتور على الراعي :

لهذا تصبح المسرحية حدثا خاصا وعاما في وقت واحد، ويصبح درويش المسرحية، هو الإسم العربي لشهداء الحرية عبر تاريخ الإنسانية الطويل.. هذه مسرحية قوية بالفعل، وإن كان موضوعها وصراعها الداخلي في معظم الأحيان هما أقرب إلى فهم الخاصه من رواد المسرح ومريديه فهي مسرحية للقلة الواعية، وليس للجماهير العريضة.^(٥٠)

ويمكن القول إن هذه المسألة الحديثة تؤثر في القارئ والمشاهد، لأننا في المسرح نبحت عن ذواتنا عن صورتنا وصوتنا عن حقيقتنا، ومسرحية الدراويش، تهزنا بمأساة بطلها درويش، وتجعلنا نفكر في هدوء، ونثق أيضا أن لا شيء يحطم الإنسان، ويجبره على التراجع، فالمسرحية تثير في المشاهد عاطفة التطهير «والتشوير»^(٥١) في نفس الوقت. فدرويش بطل تراجيدي معاصر له خطأ مأساوي يتمثل في براءته الكاملة وتشير إلى ذلك صبيحة، حيث تقول :

صبيحة : من يدري .. ربما كنت أكثر الدراويش براءة.. وماذا ستحمل في عودتك؟

درويش : ... براءتي..

صبيحة : . . . فات عهد البراءة .

درويش : ذنبي هو براءتي . (٥٢)

بالإضافة إلى أنه كبطل تراجيدي ، يملك حرية الاختيار ، ولقد اختار أن يكون ، وندم على انه في فترة مضت لم يكن ، لقد اختار أن يكون ملح الأرض ، بعد أن تقلد سلاحه ، والمتمثل في الإدراك والتبصر .

درويش : لا يا سيدي . . أنا نادم على ما لم أفعل . . . بعد أن تبينت الحقيقة ، وعلمت ما لم يكن أعلم . (٥٣)

ولكن درويش كبطل تراجيدي ، يكون قد أدرك الحقيقة ، لكن بعد فوات الأوان .

درويش : أضاء نور الحقيقة عقلي ، وعرفت أن العالم مشوش موصوم . . مهتز . . قائم على قشة . (٥٤)

وكبطل تراجيدي تكون له نتيجة لاختياره ، نهاية مأساوية ، متمثلة في الموت المادي ، ان موته ليس سقوطا ، بقدر ما هو نوع من الصمود .

القاضي : درويش عز الدين حكمت المحكمة <http://www.archivebooks.org> حكمت عليه المحكمة بالإدانة . . بالموت . . .

درويش : لو عرف الكل فلن يذهب قتلي عبثا . (٥٥)

فلن يضيع دم درويش ، ولن يستمر الجلادون في البحث عن درويش آخر في طرقات العالم ، يأتون بالناس كيفما اتفق ، لن تُسلخ الجلود ، ولن يجبر الإنسان أن يدخل في جلد غيره ، ربما تتوقف الآلات وتتوقف صرخات الألم والعذاب وتسود «الديمقراطية» (٥٦) ، والحرية وطننا العربي . ويجد القارئ مسرحية الدراويش ، أصداء لفكرة نسبية الحقيقة كما في مسرح الإيطالي لويجي بيراندللو ، فالدراما تنشأ عند بيراندللو من المبدأ القائل ، بأن لا شيء حقيقي ، لا شيء موجود ، وكل صورته وهم في دماغ صاحبها وسراب في خيال من يراها أو يحلم بها ، وكل إنسان يرسم هذه

الصورة بشكل خاص به وحده، وعلى نحو يخالف ما يراه عليها الآخرون، ومن المستحيل التوقف بين هذه الصور المتعددة، أو الوصول إلى تفاهم مشترك، فيما بين المخدوعين فيها. ^(٥٧)، وتبرز هذه الفكرة في حوار درويش مع قضاته.

درويـش : كان يريد واحدا من الدراويش.. الدراويش اسمه كذا.. وأنا اسمي كذا.. واحد متأمر خطر، وآخر بريء ساذج.. نقطة الالتباس كانت في الاسم، مجرد الاسم، ثم توسعت وتوسعت، حتى شملت الدنيا بكل ما فيها.. صرت درويشا الآخر، وأقفل المحققان الموضوع، ساعتها بدأ الهـم يا سيدي القاضي.. إذا كنت أنا قد انقلبت من شيء إلى شيء فما الذي يجعل الأشياء الأخرى تبقى ثابتة؟ الحقيقة أصبحت وهما، والوهم غدا حقيقة.. صار ما لا يصير، وغير الممكن أصبح ممكنا.. ومن يومها ياسيدي اختلط الحابل بالنابل والسذاجة بالسطارة، والغفلة بالذكاء، والعقل بالجنون، والمنطق بالهوس. تبادلت القيم أماكنها، اختلط الحق مع الكذب، والفضيلة مع الرذيلة والخطيئة مع الطهارة، صرت رجلا له اسمان وبيتان وزوجتان، وعدد متضارب من الأولاد؛ رجلا مسؤولا وغير مسؤول.. مذنبا وبريئا، ساذجا وذكيا.. مسالما ومنتمردا.. ماذا كان في وسعي أن أفعل؟.. سألتك بالله يا سيدي القاضي ماذا كان في وسعي أن أفعل؟.. أجن؟؟ ^(٥٨)

وتعذر التفاهم بين الناس سمة أساسية في مسرح بيراندللو، وعادة ما ينتهي الشخص إلى الجنون، وهذا ما تطرحه مسرحية الدراويش، : إذ أن شخصية درويش كانت على وشك الجنون وهذا معناه استحالة استمرار الحياة، وتلك هي مأساة الإنسان فهو كي يخدع نفسه بأنه يعيش ليس أمامه إلا الاقتناع بالقناع الذي يضعه على وجهه بالصورة التي رسمها هو عليها أو التي يفرضها عليه الآخرون، فإن حاول التمرد على هذا القناع ينشأ الصراع وتكون المأساة التي تنتهي إما بالموت أو بالجنون. ^(٥٩)، ولقد خلع درويش القناع، وكاد أن يجن، لكنه بعد لحظة الإدراك والمعرفة كبطل تراجيدي، فضل الموت وهو مفتوح العينين.

درويش : أنا، أضاء نور الحقيقة عقلي . . . ولو عرف الكل فلن يذهب قتلي
عيثا. (٦١)

إن مسرحية الدراويش، مسرحية تصدم القارىء، لأنها - وللأسف - تقدم نموذجاً، فلقد وضع المؤلف يده على موضوعها، وهو ظاهره التعذيب «والتي سبق أن لفتت أنظار الفيلسوف الفرنسي، جان بول سارتر، فأعد دراسة عن التعذيب في القرن العشرين»، (٦٢) ولقد سبق أن عُرض في مصر حول موضوع التعذيب السياسي وعلى خشبة المسرح القومي مسرحية أنطونيو بايروبايخو، القصة المزدوجة للدكتور بالمي، والتي عرضت تحت اسم، دماء على ملابس السهرة، من إخراج نبيل منيب، وحول اعتقال المواطنين بالشبه عرض المسرح القومي أيضاً، مسرحية من فصل واحد لسعد الدين وهبة، وهي مسرحية بابا زعيم سياسي، إخراج عبد الغفار عودة، وحول نفس الموضوع عُرض في الكويت مسرحيتا «حفلة على الخازوق، ورحلة حنظلة. إخراج صقر الرشود، وفؤاد الشطي. ويمكن القول إن شخصية درويش، في مسرحية الدراويش، تعد نموذجاً لكل الدراويش والذين لم يفقدوا براءتهم، مفضلين البعد عن الحياة السياسية ظناً منهم أنهم إن فعلوا ذلك ضمنوا السلامة، والمسرحية تكشف زيف هذه المقولة ومن هنا يقاس عمق هذا النموذج بمدى ارتباطه بالحياة ومدى تجسيم المصير الاجتماعي في ظروفه الفردية من ناحية أخرى للدرجة التي تجعل درويش يفقد براءته ويختلط بملح الأرض كشخصية نموذجية، ويرى الدكتور صلاح فضل أن:

الشخصية النموذجية، ليست شخصية متوسطة، اللهم إلا في بعض الظروف العابرة، وكذلك ليست شخصية فذة تظن أنها محور العالم، حتى وإن تجاوز الحدود اليومية العادية، وإنما تصبح نموذجية، لأنها موصولة في جوهر شخصيتها بالعوامل الموضوعية التي تحدد بعض الملامح الأساسية في تطوير المجتمع. (٦٣)

فالشخصية النموذجية، كدرويش تصور العلاقة العضوية التي لا يمكن فصلها، وبين الإنسان من حيث هو فرد له صفاته ومميزاته، والإنسان من حيث هو

كائن اجتماعي، من حيث هو عضو في مجتمع، «فالبطل النمطي يتفاعل بكل شخصيته مع الحياة في عصره» (٦٣)، وتنبع المرتبة التي تحتلها الشخصية الرئيسية جوهريا من درجة وعيها بواقعها ومتناقضاته، ومن ثم درجة وعيها بمصيرها، كدرويش في مسرحية الدراويش، حيث امتلك القدرة على الارتفاع الواعي بما هو شخصي إلى مستوى معين من العمومية.

درويش : ... أنا نادم على ما لم أفعل... بعد أن تبينت الحقيقة، وعلمت ما لم أكن أعلم... علمت أي كنت على خطأ... فأنا أبحث عن خلاص العالم وليس عن تدميره... ما الجدوى... المجزرة قائمة، واحد لا يكفي، لو عرف الكل فلن يذهب قتلي عبثا. (٦٤)

إن درويش قد أيقن أنه لا يعيش مجرد قدره «الفردى بطريقة عفوية في ظروف حتمتها الصدفة المباشرة المحيطة به، كما أنها ليست ردود أفعال عاطفية على هذا القدر، بل إن درويش يريد أن يحيا قدره الشخصي في عموميته وارتباطه بالمجموع، «بطريقة تجعل الملامح الفكرية الثرية المتنوعة، تساهم جوهريا في أن تمثل شخصيته المركز الرئيسي المنوط بها في التكوين الفني بشكل بالغ الحيوية والاقناع». (٦٥)

إن سلوك درويش بطل المسرحية يؤكد أنه ليس بمعزل عنا بل أنه يمر بهذه التجربة القاسية، والتي يمكن أن نمر نحن بمثلها. إنه حاول أن يقيم توازنا بين الفعل والحرية، هذا الحلم الذي ما زال أجمل أحلام الإنسان، وأجمل ما وعد به. (٦٦) وأبرزت المسرحية أهمية الربط بين المعاناة الخاصة لدرويش وبين أصول هذه المعاناة في الواقع الاجتماعي، المتحدة في معاناة الجماعة ككل إذا وقعت تحت نفس ظروف درويش في مجتمع يسوده القهر والتعذيب البوليسي، فالدراما تسجل أكثر من أي فن من الفنون تسجيلا مباشرا، أو بالأحرى تكشف لنا، لا عن المظهر الخارجي السطحي لعهد من العهود، بل صرحه ونظامه جميعا من الناحيتين المادية والروحية. (٦٧) فالمشاهد يذهب إلى المسرح ليرى واقعا افتراضيا «تجىء فيه المفاهيم السياسية، ... ما يسقطه المتفرجون عليه من مفاهيمهم هم أوظروفهم هم» (٦٨) وعليه عند

تتبع سلوك درويش بطل الدراويش، وتتبع مراحل تحوله، وفقدانه البراءة، يكون بالنسبة لنا كقراء أو مشاهدين، مثالا يحتذى وقدوة في السلوك الإنساني، ومن هنا يكون طرح مسرح الإسقاط السياسي، ودرسه التعليمي غير المباشر، ويرى محيي الدين صبحي نفس الرأي، فيقول:

وإذن فعالم الأدب يأخذ صفات الواقع أو سماته ويضع فيها نموذجاً يتحرك، فيخلق بردود فعل النموذج وما يترتب عليها من نتائج، عالماً مغايراً لما نحن فيه، مختلفاً عما نمارسه. هذا الاختلاف بين العالمين، عالم الواقع وعالم الأدب، يفسح المجال لخلق الانطباع بالسخط على ما حولنا بل على أنفسنا أيضاً، وبذلك يكون الأدب تحريضاً ويكون البطل قدوة، هذا أمر كامن في طبيعة الأدب. (٦٩)

ومسرحية الدراويش تجعلنا نحس أن كثيرين مثل بطلها درويش يعانون الاختناق من «فقدان الحرية» (٧٠) في بعض بلدان العالم الثالث.

المراجع الهوامش

(١) مصطفى الحلاج، الدراويش يبحثون عن الحقيقة (بيروت: دار الفارابي، ط ٢، ١٩٧٩) ص ٤٠.

(٢) المرجع السابق، ص ٤٥.

(٣) المرجع السابق، ص ٤٦، ٤٧.

(٤) المرجع السابق، ص ٤٠.

(٥) تجدر الإشارة إلى أن درويش، في مسرحية الدراويش يبحثون عن الحقيقة، هو مجرد اسم فقط (شخص اسمه درويش)، ينطبق على الفرد، أو الأفراد بنفس الاسم [دراويش] ولا علاقة للمسرحية إطلاقاً بسلوك أو صفة (الدروشة) لذلك لزم التنويه.

(٦) المرجع السابق، ص ٤٧، ٤٨.

(٧) حنا مينا، مقدمة مسرحية الدراويش يبحثون عن الحقيقة، مرجع سابق، ص ٩.

(٨) المرجع السابق، ص ٩.

(٩) الدراويش يبحثون عن الحقيقة، مرجع سابق، ص ٤٩.

(١٠) المرجع السابق، ص ٥٠.

(١١) يرى يوسف عبد المسيح ثروت أن: الحقيقة عدوة كل سلطة، وبخاصة إذا كانت سلطة ظالمة. أنظر: معالم الدراما في العصر الحديث [بيروت: المكتبة العصرية، بدون تاريخ] ص ١١٤.

(١٢) الدراويش يبحثون عن الحقيقة، مرجع سابق، ص ٥١.

(١٣) د. علي الراعي، المسرح في الوطن العربي [الكويت: سلسلة عالم المعرفة، رقم ٢٥، سنة ١٩٨٠] ص ٢٠٠.

(١٤) المرجع السابق، ص ٢٠١.

(١٥) الدراويش يبحثون عن الحقيقة، مرجع سابق، ص ٥٩.

(١٦) المرجع السابق، ص ٦٣، ٦٤.

(١٧) المرجع السابق، ص ٦٤، ٦٥.

(١٨) مقدمة الدراويش يبحثون عن الحقيقة، مرجع سابق، ص ١٢.

(١٩) الدراويش يبحثون عن الحقيقة، مرجع سابق، ص ٦٩، ٨١.

(٢٠) المرجع السابق، ص ١٢٩.

(٢١) [قد يكون القاضي أيضا ضحية للسلطة، أو ضحية للواجب الملقى عليه من تجاه السلطة، فهو يعرف، لكنه يخاف. وشخصية القاضي هنا تذكرنا بمسرحية يونسكو، ضحايا الواجب فشوبير، ومادلين ضحيتان للسلطة الرسمية التي يمثلها المخبر، والمخبر ضحية لمستوى أعلى من مستويات السلطة الرسمية. ونفس التسلسل للمستويات، نجده ممثلا بشكل مكثف في شخصية عثري السترة [عامل التذاكر في مسرحية مسافر ليل للشاعر صلاح عبد الصبور] وحول نفس النية يمكن الرجوع إلى: أنظر: جورج ولورث، مسرح الاحتجاج والتناقض، ترجمة د. عبد المنعم اسماعيل [القاهرة: مكتبة مدبولي، ط ١، ١٩٧٩] ص ١٠٠.

(٢٢) قد يكون شلل القاضي هنا، نوعا من الشلل الإرادي، كعقاب للذات. والقاضي هنا في مسرحية الدراويش يبحثون عن الحقيقة، قريب إلى حد كبير من شخصية فوزي وإصابته بالشلل الإرادي، عندما صوّت - مخالفا ضميره - لصالح صلاح علي عزل شاكر من السلطة، كنوع من العقاب الذاتي في مسرحية ليلة الكولونيل الأخيرة، للدكتور عبد العزيز حموده (القاهرة: دار الوفاء للنشر، ب.ت) ص ٨٤.

(٢٣) الدراويش يبحثون عن الحقيقة، مرجع سابق، ص ٨١.

(٢٤) محمد اسماعيل محمد، فكرة الحقيقة عند لويجي براندللو، مجلة المسرح، عدد ٣٣، القاهرة، سبتمبر ٦٦، ص ٤١، ٤٢.

(٢٥) الدراويش يبحثون عن الحقيقة، مرجع سابق، ص ١٣٥، ١٣٧.

(٢٦) المرجع السابق، ص ١٤٠، ١٤٦.

(٢٧) المرجع السابق، ص ١٤٤.

(٢٨) المرجع السابق، ص ١٣٣.

(٢٩) المرجع السابق، ص ١٣٩.

(٣٠) المرجع السابق ص ١١٨.

(٣١) مقدمة مسرحية الدراويش يبحثون عن الحقيقة، مرجع سابق، ص ١٤.

(٣٢) الدراويش يبحثون عن الحقيقة مرجع سابق، ص ١٢٣، ١٢٤.

(٣٣) مقدمة مسرحية الدراويش يبحثون عن الحقيقة، مرجع سابق، ص ٢١.

(٣٤) يرى الدكتور محمد غلاب: أنه من غير الممكن أن تتحقق الحرية في دولة طغيانية، لا توجد

فيها تلك القواعد الصلبة التي توقف كلا عند حده، وتبين لنا أن حقه ينتهي هنا، حيث يبدأ حق غيره وكذلك لا يمكن أن تتحقق الحرية في دولة يشوب سلطانها أدنى شوائب الخضوع لدولة أخرى؛ لأنها حينئذ تنفذ أوامر الغير تحت تأثير الرهبة، إذعانا للحقوق المقررة، ولما كان المشرعون الأولون قد توقعوا أن يكون بين القابضين على أزمة الأمور في الأمم كثير من ذوي المطامع الخاصة، والذين يسهل على ضائرتهم أن يضعوا لأنفسهم قوانين زائفة مغلظة تسوغ تصرفاتهم، فقد احتاطوا للأمر، إذ قرروا أن القانون لا ينبغي أن يكون له موضوع سوى الخير العام، وبالتالي فإنه لا يملك أن يمنع إلا ما هو مضر بالجماعة أو بالفرد. أنظر: مشكلات الساعة في مجتمعنا (القاهرة: الدار المصرية للتأليف والترجمة، يونيو ١٩٦٦) ص ١٥٨.

- (٣٥) الدراويش يبحثون عن الحقيقة، مرجع سابق، ص ١٥٠، ١٥١.
- (٣٦) مقدمة الدراويش يبحثون عن الحقيقة، مرجع سابق، ص ٥.
- (٣٧) الدراويش يبحثون عن الحقيقة، مرجع سابق، ص ١١٥.
- (٣٨) المرجع السابق، ص ١٤٩.
- (٣٩) جاء في البند الثامن من وثيقة حقوق الإنسان والمواطن التي أقرتها الجمعية التأسيسية الفرنسية، في اجتماعها المنعقد من ٢٠ إلى ٢٦ أغسطس عام ١٧٧٩، أن هدف جميع التنظيمات السياسية، هو المحافظة على حقوق الإنسان الطبيعية، وهذه الحقوق هي: الحرية والثورة والأمن ومناهضة الظلم. أنظر: ج - ف. بلخانوف، الأدب بين المادية والمثالية، ترجمة، حامد أحمد حمدي (بيروت: مكتبة المعارف، ط ١، ١٩٥٦) ص ٣٣.
- (٤٠) الدراويش يبحثون عن الحقيقة، مرجع سابق، ص ١٠٣، ١٠٦.
- (٤١) مقدمة الدراويش يبحثون عن الحقيقة، مرجع سابق، ص ٥.
- (٤٢) الدراويش يبحثون عن الحقيقة، مرجع سابق، ص ١٤٨، ١٤٩.
- (٤٣) [إن الاستكشاف المزايد للعالم النفسي الداخلي، من خصائص الأدب الرمزي في مسرح القرن العشرين] أنظر: هاكل بلوك، هيرمان سالنجر، الرؤيا الإبداعية، ترجمة أسعد حليم (القاهرة: سلسلة الألف كتاب رقم ٥٨٨، سنة ١٩٦٦، مكتبة النهضة) ص ١٤.
- (٤٤) مقدمة الدراويش، مرجع سابق، ص ٢٣.
- (٤٥) الدراويش يبحثون عن الحقيقة، مرجع سابق، ص ٨٤.
- (٤٦) المرجع السابق، ص ١٥٠، ١٥١.
- (٤٧) المرجع السابق، ص ١١٦.
- (٤٨) في الواقع إن التحول في مصير درويش، بطل مسرحية الدراويش يبحثون عن الحقيقة، يقربه من مفهوم بطل المسرحية الخلاصية. أنظر: روبرت بروتستين، المسرح الثوري، ترجمة عبد الحليم البشلاوي (القاهرة: الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ب. ت. ص ٢٠).
- (٤٩) يرى الشاعر صلاح عبد الصبور أن قصد عملية الإيهام، ليس إقناع المتفرج أن ما يعرض أمامه على خشبة المسرح قد حدث في الواقع، بل هي إقناعه أن هذا قد يحدث في الواقع،

- وبين (حدث) و(قد حدث) مسافة واسعة، هذه المسافة هي مسافة الفن. أنظر: «خواطر حول لغة المسرح»، مجلة المسرح، العدد ٦٢، القاهرة، مايو ١٩٦٩، ص ٣.
- (٥٠) المسرح في الوطن العربي، مرجع سابق، ص ٢٠٣.
- (٥١) يرى روبرت بروستايين، أن الخلاصية هي التي تفجر المسرح الثوري، أنظر: المسرح الثوري، مرجع سابق، ص ٢٠.
- (٥٢) الدراويش يبحثون عن الحقيقة، مرجع سابق، ص ١٠١، ١٠٣، ١٣٥.
- (٥٣) المرجع السابق، ص ٢٣٤.
- (٥٤) المرجع السابق، ص ١٣٤.
- (٥٥) المرجع السابق، ص ١٤٩، ١٥١.
- (٥٦) يرى الدكتور أحمد شمس الدين الحجاجي أن: الديمقراطية حاجة اجتماعية، تنشأ من طبيعة المجتمع، وهو يحاول أن يضع حلولاً لمشكلاته، ولا يمكن أن تواجه هذه المشكلات أو تحل بغير طريق الديمقراطية، وعلى هذا فالديمقراطية السياسية، هي حق اجتماعي، قبل أن تكون حقاً سياسياً. أنظر: الأسطورة في المسرح المصري المعاصر، (الكتاب الثاني) [القاهرة: دار الثقافة للطباعة والنشر، ط ١، ١٩٧٥]، ص ٤٠٦.
- (٥٧) فكرة الحقيقة عند لويجي بيراندللو، مرجع سابق، ص ٣٧، ٣٨.
- (٥٨) الدراويش يبحثون عن الحقيقة، مرجع سابق، ص ١٤٢، ١٤٣.
- (٥٩) فكرة الحقيقة عند بيراندللو، مرجع سابق، ص ٤١.
- (٦٠) الدراويش يبحثون عن الحقيقة، مرجع سابق، ص ١٤٣، ١٥١.
- (٦١) المسرح في الوطن العربي، مرجع سابق، ص ٢٠٠.
- (٦٢) د. صلاح فضل منهج الواقعية في الإبداع الأدبي [القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٨، ١٩٧٨]، ص ١٥٧.
- (٦٣) جورج لوكاتش، معنى الواقعية المعاصرة، ترجمة د. أمين العبوطي [القاهرة: دار المعارف، ب. ت] ص ١٦٥.
- (٦٤) الدراويش يبحثون عن الحقيقة، مرجع سابق، ص ١٣٤، ١٥١.
- (٦٥) منهج الواقعية في الإبداع الأدبي، مرجع سابق، ص ١٦٩.
- (٦٦) روجيه جارودي، ماركسية القرن العشرين، ترجمة نزيه الحكيم [بيروت: دار الآداب، ١٩٦٧] ص ١٧٠.
- (٦٧) أريك بنتلي، المسرح الحديث، ترجمة محمد عزيز رفعت [القاهرة: الدار المصرية العامة للتأليف والترجمة، ١٩٦٥] ص ١٤٧.
- (٦٨) د. عبد العزيز حموده، المسرح السياسي [القاهرة: الأنجلو المصرية، ١٩٧١] ص ب. المقدمة.
- (٦٩) محي الدين صبحي، دراسات ضد الواقعية في الأدب العربي [بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠] ص ١٩، ٢٠.
- (٧٠) حول هذه القضية، يمكن الرجوع إلى: مشكلات الساعة في مجتمعنا، مرجع سابق، ص ١٥٣، ١٥٤.

المجربون

في مسرح
محمد النشيمي

مسرحية
«حوار مع الشيطان»

بمقتضى: نادى القنصلية

<http://Archivebeta.Sakhr.it.com>

في مقدمة مسرحية «حوار مع الشيطان» يقول النشيمي :

«المسرح كما هو معروف يُقدم للجمهور مسرحيات متنوعة، منها المسرحيات الفكاهية التي تهدف الى معالجة مشكلة ما، وفي نفس الوقت تدخل السرور والبهجة على النفوس بالمواقف والحوار الفكاهي، ومنها المسرحيات التي تعالج بعض المشاكل بقلب تراجمي (مأساوي) قد يجد فيه قليل من الناس متعة. ولكن كثيرا من الناس ينفرون من هذا خاصة في الكويت.

ولكن عندما قررت العودة للعمل المسرحي قررت ان يكون لهذه العودة ثوب جديد. . ومفاد هذا يتضح من إيماني بضرورة مشاركة المسرح للجمهور في مشاكله

مشاركة فعّالة ومباشرة . . لهذا سأحدث معكم هذا المساء عن امور كثيرة تهمننا جميعاً ،
واول هذه الامور - في هذا المساء - التيار الكهربائي . . . » .

المسرحية . . والاتجاه نحو التجديد

في بداية المسرحية ، وبأسلوب تعليمي ، يوجه الراوي حديثه مباشرة الى جمهور الصالة شارحاً لهم أهمية التيار الكهربائي في حياة الفرد والمجتمع . . مؤكداً ان للمسرح دوراً فعّالاً في توجيه المجتمع ، والرأي العام ، نحو القضايا الآنية/الجادة . . وبعد حديث تعليمي / ارشادي طويل عن اهمية الكهرباء ، والماء . . تحدث ضجة في الصالة ، نفهم منها : ان الشاب عبدالله يحتج على ما يقوم «الراوي» بسرده ، وإيصاله للجماهير ، مطالباً إياه بالتوقف عن مثل هذه الشروح لأن قضية الكهرباء ، اشبتت نقاشاً وجدلاً ، وذلك عبر الوسائل الاعلامية المختلفة . . الى جانب ان وزارة الكهرباء والماء /وهي الجهة المعنية قامت في اكثر من مرة ، بتقديم الارشادات الضرورية واللازمة لهذه القضية .

وهنا ، يؤكد الراوي بأن المسرح كمؤسسة ثقافية لا بد ان يمارس دوره الحضاري ، ووظيفته الثقافية تجاه القضايا التي تهتم الفرد ، والمجتمع يدرسها ويحللها ويرصدها وي طرح جميع الآراء المتقابلة والمتناسقة ، والرأي الآخر بغية الوصول الى نتائج ايجابية فعّالة ، مضمونة النجاح . . . ولما كانت قضية «التيار الكهربائي . . ومشكلة استهلاك الكهرباء» هي القضية المثارة - في تلك الفترة - فان المسرح تقع عليه اعباء التوعية والارشاد كجزء من وظيفته ، خاصة ، وأن الذين تقيّدوا ، والتزموا بتنفيذ تعليمات الأجهزة الرسمية هم قلة من القطاعات المختلفة .

وفي خضم هذا الحوار تنشأ ضجة اخرى في ركن من اركان المسرح . . نفهم من خلال العبارات المتداخلة ، والمتعاقبة ان احد الشباب - من جمهور الصالة - حاول معاكسة الفتاة التي تجلس بجواره ، وقد انتهى الأمر به الى ان يلقي اليها برقم هاتفه . . . ومع توتر اعصاب الفتاة ، وبعد مشادة كلامية بينها يتدخل عبدالله طالباً من الراوي «ابو خالد» حل هذه المشكلة بدلا من الاستمرار في تقديم المزيد من

الايضاحات والتعليمات حول أهمية الكهرباء والماء . . وامام ضغط عبدالله ، وتهكماته يجد الراوي نفسه مضطراً للتدخل في حل هذه المشكلة ، ولكن ليس قبل تفهم ابعادها ومسبباتها . .

ويستمر الحوار بين الراوي والصالة عن طريق عبدالله تارة حول الكهرباء ، وتارة اخرى حول بعض المفاهيم الاخلاقية في المجتمع . . وفي هذه الاثناء يتدخل أحد المشاهدين محتجاً على استرسال الراوي . . وهنا يجدها عبدالله فرصة للتعبير عن غضب الصالة تجاه خشبة المسرح ، طالباً من جمهور الصالة ان يكون الاحتجاج جماعيا .

ولكن مثل هذه الدعوة لا تمر على الراوي مراً الكرام ، حيث يتهم عبدالله بالدعوة لتشكيل نوع من التكتلات بين صفوف الجماهير ، لتقف ضد الثقافة ، وضد الفن ، وهنا يجدها الراوي فرصة سانحة ليؤكد : ان التكتلات مازالت تلاحق المجتمع حتى داخل المعمار المسرحي ، وفي بيوت الثقافة .

وما ان يخرج الراوي من مشكلة حتى يدخل في اخرى ثمائلها في التعقيد . . وهي مشاكل نابعة بطبيعة الحال من الصالة التي لديها القدرة على فرض نفسها على خشبة المسرح . .

ففي ركن آخر من اركان المسرح تشور ضجة اخرى بين إثنين من المشاهدين . . ومن خلال العبارات المتراشقة بينهما يتضح لنا ان لها قصة طويلة تتلخص على النحو التالي :

يكشف المشاهد الأول النقاب ، عن أن المشاهد الثاني الذي جلس في الصالة وبجواره سيدة . . انه والده . . وان هذا الرجل له تسعة اطفال بالاضافة إليه (المشاهد الأول) وأمه . . وقبل فترة وجيزة قرر الاب السفر الى القاهرة بحجة العلاج من الروماتيزم ، تاركاً لأسرته الكبيرة مبلغ خمسين دينارا كمصرف للبيت ويستغرب الابن من موقف ابيه ومن وجوده - حالياً - في الكويت فهو مازال يعتقد - مثل غيره من الأسرة أن الأب موجود في القاهرة حيث يتلقى علاجه . . وعندما يسأله عن



السيدة التي تجلس بجواره - يحببه بأنها زوجته الجديدة . . وهنا تثار ثائرة الابن ، ويشد الحوار بين الاب وابنه ، والصالة في حالة ذهول تام مما حدث ، ويحدث . . وفي النهاية يطلب الابن من الراوي التوقف عن عرض مسرحية « حوار مع الشيطان » مطالباً إياه بضرورة مناقشة مشكلته مع افراد أسرته . على خشبة المسرح . كقضية اجتماعية لها المزيد من التفاصيل والتعريفات ، بجانب ابعادها وإنعكاساتها على الواقع الاجتماعي ، والاخلاقي ، والاقتصادي . .

في بداية الأمر يرفض الراوي مناقشة هذه القضية ، ولكن امام إلحاح الابن ، يضطر للاستجابة ، اذ يجدها فرصة مناسبة لمناقشة قضية اجتماعية امتلكنها كجمهور هيكلها العام . . ويطول الحوار في معالجة هذه القضية لمعرفة المزيد من أحداثها ، وبواعثها . .

وما أن يخرج الراوي من هذه المشكلة حتى يواجه مشكلة اخرى تنطلق من ركن آخر من اركان المسرح . . والمشكلة هذه المرة تنحصر في ضياع بعض الشباب في المجتمع ، وعدم قدرتهم على تحمل المسؤولية الاجتماعية ، بجانب ما ينتهون إليه من

نهاية مأساوية والقصة في هذا الركن بين سعود منظم الصلاة وشقيقه حمود الشاب المستهتر الذي يخرج من المنزل دون علم ذويه، ويحصل على الاموال دون معرفة مصدرها . .

وهنا تتجمع امام الراوي ثلاث قضايا، يصبح لازماً عليه مُناقشتها مسرحياً أمام الجمهور.. . وحينما يطلب الراوي من مُنظم الصالة البدء في معالجة هذه القضايا.. . يعتذر الاخير عن افتتاح المسرحية بسبب عجزه عن إيجاد حل منطقيّ ومُتقن للقضايا التي فرضت نفسها على خشبة المسرح، وتمّ تحويلها خلف الكواليس للدراسة والبحث.. . اذ ان كل متهم من هؤلاء المتهمين: الشاب المعاكس، الاب الظالم، الشباب المستهترين.. . يُلقي باللائمة على الشيطان، ويحمّله مسؤولية ما حدث من نتائج.. . وعلى ضوء ذلك يقترح منظم الصالة إحالة القضايا الثلاث - السابقة - الى المحكمة للبت فيها.. . الا ان الراوي يرفض هذا الاقتراح وهذا الحل، ويُطالب بضرورة عقد المحاكمة على خشبة المسرح على مرأى ومسمع من الجمهور، ومن المكان الذي انطلقت القضايا منه.. .

وبعد حوار طويل بين منظم الصلاة والراوي يهتم فيه الأول الثاني بأن شخصيته مازالت حيصة الكتب، والقراءات، والاطلاعات التي يعكف عليها يومياً، فكيف يتسنى لنا محاكمة الشيطان على ارضية واقعية ومن خلال قضايا واقعية. . وأن هذا التأثير المباشر، والتقمص اللانهائي بكتب التراث، لن يؤدي الى نتائج مضمونة. . أو معقولة. .

وأمام هذا الموقف يصير الراوي على استدعاء الشيطان ومحاكمته علانية أمام الجمهور. . ثم يدور حوار بين الراوي، ومنظم الصلاة حول هذا الشيطان. . وفي النهاية يُعلن الراوي البدء في تقديم المسرحية بعنوان «حوار مع الشيطان»، ومادة المسرحية مأخوذة ومستخلصة من القضايا الثلاث التي انطلقت صدفة من الصلاة.

وبعد ذلك تطفأ إضاءة الصلاة وينزل قفص الاتهام وخلف قضبانه يقف الشيطان متهاً. ومن الصلاة يدخل بعض الفتية وهم يرددون اهزوجة شعبية

«صادوه.. شلون صادوه» ثم يجلس القاضي وبجواره المحلفون على هيئة محكمة وينادي الحاجب على القضية الاولى..

الى هنا، وإلى هذا الحد تنتهي مسرحية محمد النشمي «حوار مع الشيطان» / أو بمعنى اخر.. هنا توقف عن مواصلة كتابتها كما اشرنا، في مقدمة هذه الدراسة، والمسرحية في الاصل تتكون من اثني عشرة صفحة..

وأنا اعترف منذ البداية ان ما كتبه النشمي، او توقف عند كتابته لا يعتبر مسرحية، بل هو مشروع عمل مسرحي كان من المنتظر ان يكتمل لولا تلك الظروف التي لا نعرفها، ومن ثم رحيله.. ووفق المقاييس النقدية فإننا نقول: ان ما انتهى اليه محمد النشمي، - من كتابة - هو بمثابة «برولوج مسرحي» / ومدخل منطقي، لمسرحية قادمة، كان يجب ان تكون على النحو التالي:-

١ - اللوحة الاولى: معالجة مشكلة الشاب المعاكس.

٢ - اللوحة الثانية: معالجة مشكلة الأسرة التي تركها الاب، وادعى السفر بحجة العلاج.

٣ - اللوحة الثالثة: معالجة مشكلة استهتار الشباب، والسلبيات الناشئة عن سلوكياتهم اللاواعية. <http://Archivebeta.Sakhrir.com>

وقدر الامكان والمستطاع، حاولت جاهداً - انطلاقاً من مبدأ القراءة الآمنة للنص الاصل - ان اقدم ملخصاً شبه وافي للاحداث المسرحية: كما جاءت في تسلسلها الدرامي..

وقد اعتمدت في تلخيص الأحداث على ما كنت ادونه من ملاحظات اثناء قراءة المسرحية على اعضاء اللجنة الثقافية بفرقة المسرح الكويتي حينما كنت عضواً بهذه اللجنة.. وكذلك من خلال مصاحبتي للنشمي في اواخر حياته، وحضور جميع المناقشات، والحوارات التي كانت تدور مع رضا الجابري مُعد النص الثاني، خاصة حينما كانت تُعقد المقارنة الدرامية بين النصين الأول، والثاني..

ملاحج التجديد :

لقد حقق النشمي عودته الجديدة للمسرح من خلال استعانهه، واستعارته للشكل الحديث للدراما . فهو منذ البداية يُقرر - وبصورة مباشرة - ان ما سيحدث على خشبة المسرح، ما هو الا تمثيل، وبالتالي فإنه يستخدم اسلوب المسرح داخل المسرح - فها هو الراوي يتحدث بإسهاب عن دور المسرح ووظيفته الحضارية في تنمية القطاعات الجماهيرية ثقافياً وها هو يقولها صراحة: بأننا سنمثل لكم في هذه الليلة، ما هو هام . وما هو مُتصل بواقع الجماهير . . وهذه أول حركة تماس تتم بين النشمي وبين مسرح بيراندللو . . وهنا يتمحور السؤال . هل كان النشمي يقصد هذا التماس؟ أو بمعنى آخر هل كان واعياً لحقيقة هذه الحركة والمباشرة في الاستفادة التطويرية لمسرحه؟

باعقادي، ليس من السهل الاجابة على هذا التساؤل بصورة عشوائية، بعيدا عن استدعاء المنهجين التاريخي والتحليلي . . وفي كل الاحوال فإن مثل هذه الإجابة قد تحتاج الى مساحات صحفية أخرى غير المخصصة لمناقشة قضية هذه الدراسة . . فلنكن متفقيين، ولنتركها جانباً الان . علنا نستطيع العودة اليها ثانية في دراسة أخرى . .

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

فمن خلال قراءة النص الاصلي قراءة نقدية تحليلية أولية، على مستوى الشكل يمكن رصد ، واستخلاص بعض الادوات التحديثية في مسرح النشمي . . او على حد تعبيره «العودة بثوب جديد» . .

١ - استخدام الراوي . . الذي يمثل شخصية النشمي ذاته واقعياً وفنياً، وهنا يكسر النشمي عنصر الايهام حينما يجسد هذا الدور «شخصية ابو خالد» بخبرته، وبشخصيته الطبيعية . . بجانب ما يقوم به الراوي من عملية ربط للأحداث المتناثرة هنا، وهناك . . على اعتبار انه حلقة الوصل بين الجميع، والمركز الأول الذي يوجه الاحداث المسرحية، وأحداث الصالة . . وهذا ما تأكد على السنة الشخصيات الاخرى :

الراوي

: ناصر . . يا ناصر

ناصر

: نعم بو خالد

الراوي

: أبيتك تحل مشكلة هالبت مع هالولد . . الظاهر انه متحرش فيها . .

مسوياً راحة مغازل مو مسرح .

ناصر

: بو خالد انت من صجك . . انا عندك إهنيه أشتغل معاك في الشركة

في عمل في ماني محقق . . الخ

وبجانب الشخصية الحقيقية للنشمي في المسرحية، تضمنت التجربة وجود الشخصيات الحقيقية التالية: شخصية (عبدالله)، هو الفنان الزميل عبدالله فليح حيث كان النشمي سيسند هذه الشخصية المشاكسة، المليئة بالنبض والحيوية إليه . . وقد استخلصها النشمي من خلال ارضية واقعية صرفة فعبداً فليح كان كثير الخلاف مع النشمي حول تفسير بعض القضايا، وذلك اثناء عملهما المشترك في مؤسسة النشمي وعبدالله فليح كان من اكثر الفنانين ملازمة للنشمي في أواخر حياته . . كما كان ملازماً له في كتابة هذه المسرحية . . (وزيما يكون عبدالله فليح هو الذي كتب شخصيته بنفسه، صانعاً هذا الجدل مع النشمي . .)

ومن الشخصيات الحقيقية الأخرى، شخصية سعود عبد العزيز وهو الشخص الذي رافق النشمي منذ عام ١٩٧٩، وحتى تاريخ وفاته، بجانب انه كان يساعده في بعض الأعمال في المؤسسة . .

فيبدو واضحاً ان النشمي يستغل للمرة الأولى شخصية الراوي في مسرحه (وفق هذا الاطار الحديث . . الراوي كما هو متعارف عليه في المسرح الحديث) . . وان استخدامه لشخصيات حقيقية في البرولوج المسرحي، قابل وبشكل اسامي على تكسير كل عناصر الايهام، والاندماج، والتوحد في التجربة . . فالجمهور يُدرك منذ البداية انه امام شخصيات حقيقية واقعية/ النشمي/ فليح/ سعود . . وأنه، اي الجمهور، في مواجهة قضايا واقعية، وأحداث يومية متشابكة . . استهلاك الكهرباء والماء، العمل على نهضة هذا البلد بنذ التكتلات الداعية للفرقة . . الاستفادة من المسرح بوظائفه الحضارية كمؤسسة ثقافية .

إذن، لا تعاطف، ولا انغماس، ولا غرق، ولا اندماج في الأحداث والشخصيات . . . حتى في الأجزاء الأخرى من النص والتي كان من المفترض أن يواصل النشئي كتابتها . . ولهذا فإن جمهور الصالة لن ينغمس في الأحداث . . وذلك لكونه مُدرَكًا تمامًا أنه أمام لعبة مسرحية مكشوفة، وأن الشخصيات منتزعة من أرضية الصالة، والأحداث انطلقت من الصالة في الأصل . .

٢ - بجانب عملية كسر الأيهام التي جاءت من خلال الراوي، وفكرة المسرح داخل المسرح، والأحداث المنتزعة من الصالة . . ورفض استخدام أي أسلوب للتقمص، والاندماج، والتوحد مع الشخصيات أو الأحداث . . فإن النشئي كان يوجه خطاباً مسرحياً مباشراً إلى ذهنية الجماهير، رافضاً مخاطبة الوجدان . . مطالباً جماهير الصالة بالمشاركة ذهنياً في حل هذه القضايا التي انتزعت من أعماقهم . .

وقد أكد النشئي من خلال شخصية الراوي أن ما سيدور على خشبة المسرح من أحداث، هو ما اختارته الصالة للمناقشة، وما فرضته على المؤسسة الثقافية للمعالجة . . لذا فإن العقلانية مطلوبة لوضع حد لهذه القضايا . . فلا مكان للوجدان . . وبالتالي، فإن عملية كسر الأيهام ستظل قائمة حتى نهاية المسرحية . . والدليل على ذلك أن شخصية عبدالله وكذلك سعود سيتدخلان فيها بعد لمناقشة ما يدور نيابة عن الصالة .

لذا فإن الراوي يقول:

«سيداتي آنساتي سادتي . . من المحتمل أن لا يستمر عرض مسرحيتنا التي سنقدمها لكم بالشكل الذي نرجوه، ومن المحتمل أن نستمر حتى نهاية المسرحية» . .

وفي مكان آخر يدور هذا الحوار:

الراوي : (لضابط الصالة) . . خلصتوا

ضابط الصالة : وبين خلصنا ولا راح نخلص

الراوي : خير تعال . . تعال . . «ضابط المسرح يصعد معه على خشبة المسرح

ويهمس في أذنه ببعض الكلمات».

الراوي : «محتجاً» المفروض ترفع صوتك حتى الجماعة يعرفون ما في اسرار
بيننا . .

وهنا يُقدم النشمي صيغة جديدة في مسرحه، لم يكن يتعامل بها من قبل،
وهي اطلاع الجمهور على جميع التفاصيل والاحداث التي تقف خلف كل تجربة،
وإطلاعهم على اساسيات تشكيل التجربة، دون اخفاء اي شيء عنهم . فالمسرح
كمؤسسة ثقافية عليه ان يصارح الجماهير بحقيقة مشاكلهم، وحقيقة الواقع الذي
ينتمون اليه فالفنان يقرأ الواقع بأسلوب نقدي، لا يقدر الانسان العادي على
قراءته . . وهذا الأسلوب النقدي هو السر الذي يجب اعلانه من فوق خشبة المسرح .

٣ - استخدام اللغة العربية الفصحى «المبسطة» في حوار الراوي . . وهذا يحدث
للمرة الاولى في مسرح النشمي . . وبالتالي فإن هذا التوظيف اللغوي قادر على
صناعة المزيد من التغريب في العرض المسرحي، وخلق مسافة بين الصالة
والخشبة، بحيث تمنع اي محاولة للإندماج . .

٤ - توظيف بعض الاغاني، والاشعار الشعبية، والموتيفات الموسيقية الفلوكلورية،
بين الفواصل، والمشاهد . . وهي اغان، واشعار جاءت وفق نظرة الكاتب قبل
المخرج، وهذا ما كان بريخت يشير اليه في نصوصه التي كان يكتبها، وان
يضمنها رؤيته كمخرج ايضاً . . وهكذا يفعل النشمي كاتباً، ومخرجاً . . وأول
هذه الاغاني التي يوظفها النشمي في عرضه أهزوجة «صادوه شلون صادوه» التي
يردها الشباب أثناء تحضير المنظر المسرحي، بعد البرولوج، وقبل اللوحة
الأولى . . وهي أغنية تعبر بطبيعة الحال عن الموقف الدرامي الذي يحيط بعملية
اصطياد الشيطان «كمسبب رئيسي للأحداث الاجتماعية كما وقعت في الحالات
الثلاث السابقة» .

٥ - البناء العام للتجربة الدرامية يسير وفق نظام، وشكل المتواليات . . كما هو في
المسرح الملحمي . وليس كما اعتاد النشمي ان يكتب وفق النهج الأرسطي فهذه

المسرحية يغيب عنها نظام السرد المتواصل، والأحداث القابلة للتطور، في البداية، والوسط، وحتى النهاية. فنحن أمام مشاكل وقضايا اجتماعية جاهزة الاساس، والحضور في ذهننا، فالبرولوج ساهم - حقيقة - في صناعة بانوراما عملية عن طبيعة هذه الاحداث. ومعرفة تركيبة شخصياتها، وظروف الحدث نفسه. . وأمام كل ذلك كان يتبقى على النشمي. البحث - من خلال جدلية حوارية - عن الاسباب الحقيقية التي دفعت الشخصيات للقيام بما قامت به وكان مثار تساؤل واحتجاج.

٦ - التجربة المسرحية مُقسمة الى لوحات، وليس لفصول - كما جرت العادة في مسرح النشمي - وكل لوحة منفصلة عن اللوحة التي تليها من حيث طبيعة أحداثها، وتفصيلها، وشخصياتها، وزمانها، ومكانها، وشبكته الدرامية، ونمطية الصراع بين اطراف القضية / المشكلة. . ولكن اللوحات مرتبطة ببعضها البعض من حيث القيمة العامة للمشروع المسرحي «حوار مع الشيطان» حيث اختار النشمي ثلاث حالات للدراسة، والتحليل على خشبة المسرح إنطلاقاً من وجهة نظر فنية، وأخرى جماهيرية، وكأنه يريد ان يُلقي باللائمة أيضاً على المجتمع منبع الأحداث، ومُحركها وصانعها. .
<http://Archivebeta.Sakhril.com>
فالتقسمة جاءت - كما سبق وأن ذكرنا - على النحو التالي:

- أ - البرولوج: الذي يلخص الاحداث والشخصيات، ويقدمها كبانوراما. .
- ب - اللوحة الاولى: مشكلة الشاب والفتاة. .
- ج - اللوحة الثانية: مشكلة الاب الذي ترك أسرته دون عائل. . وتزوج ثانية. . ومشكلة الابن الاكبر الذي تخلى عن فكرة الدراسة من أجل تأمين لقمة عيش لأخوته. .
- د - اللوحة الثالثة: مشكلة الشباب المستهتر والانحراف باتجاه سلوكيات مرفوضة على كل المستويات.
- ٧ - الأضواء في المسرحية ساهمت في صناعة شيء من التغريب. . ففي البداية تكون

خشبة المسرح معتمدة في حين تكون الإضاءة تامة في الصالة . . وعندما يظهر الراوي على الخشبة تتوزع الاضاءة مُناصفة بين الصالة والخشبة . . ومع بداية الاحداث المسرحية تنتقل الإضاءة تدريجياً من الصالة وتتكامل على الخشبة، وذلك مع أهزوجة «صادوه» . .

وهذا دليل على مشاركة الجمهور باللعبة المسرحية . وتأکید على الشكل الملحمي العام . . فالإضاءة ترحل من الصالة الى الخشبة بترحل الحدث ذاته والشخصيات من الصالة الى الخشبة . . والمسرح الملحمي يتوجه عادة، وهذا من طبيعته الى اشخاص معينين «لا يفكرون عبثاً» فبريخت لا ينسى الجماهير التي يتطابق الإستعمال الشرطي لتفكيرها مع هذه العبارة «لا يفكرون عبثاً» . .

٨ - الملابس . . وصناعة التعريب . . مرة أخرى تساهم الملابس في مسرحية «حوار مع الشيطان»، في صناعة عنصر التعريب . . ولنا أن نتخيل ذلك حينما يرتدي الشيطان ملابس واقعية تقليدية . ويقف خلف قضبان قفص الإتهام مُداناً بمجموعة من التهم البشرية . . ليس التعريب في أبسط معانيه، هو القيام بتعريب حادثة ما، او شخصية ما . . من خلال انتزاع البديهي، والمعروف، والواضح عن هذه الشخصية، او الحادثة، وبالتالي اشارة الاندهاش والفضول حولها . .

وبطبيعة الحال فإن المتفرج هنا، لن يرى الناس ثابتين، وغير خاضعين للتأثير، ومستسلمين عاجزين امام قدرهم . . إنما يري هذا الإنسان على هذه الشاكلة لأن هذه الظروف على هذه الشاكلة . . وان الانسان ليس فقط قابلاً للتصور، كما هو في الحقيقة، إنما بشكل آخر ايضاً، كما ينبغي ان يكون، كذلك يمكن للظروف ان تكون قابلة للتصور بشكل مختلف عما هي عليه . وبهذه الطريقة (الملحمية) يظفر المتفرج بموقف جديد في المسرح وانه يصوغ الان من موقفه تجاه صور عالم الناس على المسرح من ذات الموقف الذي يأخذه كإنسان في هذا القرن تجاه الطبيعة . .

٩ - في تجربته هذه يُعيد النشبي تقييم الوظيفة الترفيهية وجانب المتعة في مسرحه . .

إذ يجعل المتعة نابعة من محاولات إستكشاف الغامض . . وبما يُضيفه هذا الاستكشاف من معلومات قيّمة للإنسان/ المتفرج . . فالمرح الملحمي يُعيد دوماً النظر في الجانب الترفيهي من المسرح، ويُخلخل قيمته الاجتماعية رافعاً عنه عبء الخدمات الرأسالية . .

لقد كان النشمي على حق حينما قال في احد حوارته المسرحية على لسان الراوي :

«يا جماعة وجودنا مع بعض في هذا المسرح لمصلحة الجميع ولهذا ارجو الهدوء حتى ننتهي من بحث هذه المشكلة . . » إذن، بحث المشكلة، وفق رؤى وتصورات جماعية، سيقود بالتالي الى هذا النوع من المتعة الفنية التي يُطالب بها بريخت، والبحث بأسلوب تقني جمالي سيساهم في اثراء عنصر الترفيه . .

• وموقف جماهير الصالة في تعارضها مع الراوي مثل الخشبة، وفي فرضها لقضايا اجتماعية جماهيرية حيوية . . ما هو في الاصل الا موقف جماهيري يفرض ابتكاراته . . ويتخلل بنفس الوقت عن كل طريقة تفكير غير اجتماعية . وما يتناقض مع كل «اصطلاح» . .

ARCHIVE

http://Archivebeta.sakini.com

١٠ - وفي أسلوب «المقاطعة» يقترب النشمي من خلال مسرحيته «حوار مع الشيطان» أكثر فأكثر من أسلوب ومنهج بريخت، فاشاعة الهدوء في اعصاب الجمهور هو هدف المسرح الملحمي . . وهذا ما يفعله النشمي بالضبط، حينما يدعو الجمهور الى الهدوء لبحث هذه القضايا . . وعملية البحث بحد ذاتها تحتاج لجلسة عقلانية يكون العقل فيها في أوج حضوره . .

الراوي : يا جماعة إحنا الان مو مجتمع . . انا عندي تعليق بسيط لو سمحتوا . . في بداية الامر قلت ان هذا موضوع عائلي، ولكن في الحقيقة مشكلة تهمنا كمجتمع، وبما ان المسرح يُعالج جميع هذه المشاكل بكافة الاساليب . . فإن هذه المشكلة، مشكلة تهم المجتمع ككل . .

والنشمي في استعراضه للقضايا الثلاث يخلق الدهشة بدلاً من التقمص . . ويضع الجمهور في مواجهة أحداثه ومشاكله بدلاً من تقمص هذه الأحداث وامتصاصها . . وهذا هو حال المسرح الملحمي ففيه تكمن عملية خلق الدهشة بدلاً من التقمص . . فبدلاً من تقمص البطل أو الحدث يتعلم الجمهور ان يندهش من وضع البطل المتردد . . ومن تركيبة الحدث نفسه . . والنشمي في مسرحيته يفعل كما ينص قانون المسرح الملحمي ، فهو لا يُنمي الحوادث ، بل يعرض الواقع . . لاكتشاف ابعاد هذا الواقع ومن ثم الوصول الى جملة الحقائق والمسببات التي ساهمت في تشكيل هذا الواقع بهذه الصورة ، وهذه الوضعية .



فواصل فنيّة في مسرحيات

نعمان عاشور

فكرات وواقف..

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

بكتام الدكتور
محمد مبارك الصّوري



في النظر إلى الملامح العامة في مسرح نعمان عاشور الاجتماعي ، نرى أن (الواقعية الاشتراكية) تمثل ملمحاً من أكثر الملامح البارزة فيه، فهي الشكل الفني لمضمونه الاجتماعي السياسي ابتداء من مسرحية «المغماطيس» إلى مسرحية «وابور الطحين».

وهذه الدراسة تلقي الأضواء على مسرح نعمان عاشور والمسرح المعاصر له من



خلال المقارنة بينهما، وأظهر ما يتميز به مسرح نعمان عاشور عن طريق عرض القضايا الأسرية ومتابعة هذه القضايا في مسرحه الذي احتوى الشكل الفني للمسرحية التاريخية كذلك^(١).

ومن الأهمية بمكان أن نرى عند تحديد ملامح الشخصية المسرحية الواقعية الاقتصادي لديها وقدرة نعمان عاشور على تتبعها في ظل كل الظروف المغايرة والمصاحبة لمسيرتها^(٢). ولعل الضرورة الفنية لواقع مسرحه الاجتماعي أدت إلى تعاضد دور المرأة لأن مسرح نعمان عاشور يطرح الجانب الأسري بوضوح تام. مع ملاحظة أن القضايا الفكرية واضحة في مسرح نعمان عاشور الاجتماعي، والتي تعتبر من أهم خصائص مسرح نعمان عاشور ومقوماته، مع قدرة متابعة الصراع الطبقي في مسرحياته كأهم ملمح فيه، وذلك طبقاً لتسلسلها التاريخي ومدى ارتباطه العضوي بالصراع الدرامي، ويمكن لنا أن نسأل: هل وقع نعمان عاشور في الخطأ الذي يقع

فيه كثيراً كتاب المسرحية الاجتماعية حين يجعلون من مسرحياتهم عرضاً ساذجاً للقضايا الاجتماعية أو منبراً للمناداة بالمبادئ التي يرغبون في نشرها؟ أو هل استطاع نعمان عاشور ان يتجنب هذا الخطأ عن طريق اخضاع مقومات الصراع الطبقي لضرورات الصراع الدرامي؟ وهل تمكن أيضاً من جعل الصراع الطبقي في كل مسرحية من مسرحياته صراعاً خاصاً، حيث لا يقع تحت بند التعميم، فيرتبط تلقائياً بالصراعات الطبقة في المسرحيات الأخرى، وبالتالي قد تفقد شخصياته المنفردة مقوماتها الحياتية فنياً؟

الواقع ان لنعمان عاشور اهتمامات مرحلية: فهناك المرحلة الاجتماعية^(٣)، والمرحلة السياسية^(٤)، وكذلك المرحلة الفنية الاجتماعية التي تغلب عليها الواقعية^(٥). ثم تأتي المرحلة ذات الطابع أو المذهب الطبيعي، التي نراها في مسرحتي (بلاد برة) و (الجيل الطالع)، فمن هاتين المسرحيتين تبدأ مرحلة خروج المؤلف عن الواقعية الضيقة وتصوير الشخصيات الشعبية العامة إلى قضايا مرحلية آنية. وهذا الأمر ليس بغريب على الأدب الروائي المسرحي المصري المعاصر، فقد خرج نجيب محفوظ عن الواقعية إلى ألوان عديدة كما في رواية (اللص والكلاب). وتبرز لنا المرحلة الأولى طبيعة الفكاهة عند نعمان عاشور، وطبيعة الشخصية الكوميديّة، وكوميديا المواقف والفرق بينها والاصافة التي قالها في مسرحية (المغمطيس)، مع وجود تذبذب ما بين الواقعية والطبيعية، كما ترسمها لنا ملامح مثل هذه المراحل المختلفة في مسرحه.

وفي خلال البحث عن إضافات نعمان عاشور في المسرح الاجتماعي سنضطر إلى البحث عن ماهية المتغيرات التي أحدثها مسرح نعمان في مسرح القضية الاجتماعية أو مسرح دراما النقد والسخط الاجتماعي. مع التركيز على أهمية متابعة القضايا والشخصيات الاجتماعية، مع توضيح أهمية مسرح نعمان عاشور الاسري، وهل وجد حلاً أو اهتدى إلى طريق؟! علاوة على أهمية الإشارة إلى ما يختص به مسرحه من متابعة جادة واستمرارية حقّة في طرح القضايا الاجتماعية درامياً من خلال الشكل الأسري.

لقد درس نعمان عاشور التكنيك المسرحي الغربي، وعشقه وهضمه وتشرب به، من هنا فإن اضافاته للمسرح الاجتماعي وحدود تجديده فيه تكمن في انه لا يضع الموضوع في داخل التكنيك دون دراسة «فأنا قد تخطيت مرحلة تطعيم المسرحيات واعدادها بموضوعات أو بمواقف مصرية باطار وبشكل غربي . فالموضوعات من «عندياتي» تنبع من احساسى بمشكلات المجتمع، واضعاً الشكل الخاص والمناسب لها، لأنني أملك زمام التكنيك والشكل المسرحي . وهذا ما يدل على وجود شخصيتي في أعمالي، حيث توجد بصماتي على أعمالي المسرحية بوضوح مما يعطي العمل أيضاً شخصيته وطابعه الخاص به . فبعد أن كتبت أول مسرحياتي «المغاطيس» وكتبت بعدها «الناس اللي تحت»، شعر النقاد ان «الرتم» - الايقاع - ايقاع الحركة المسرحية فيهما والطابع واحد، تتميزان به . ورأوا في هذا التمايز شيئاً يعاب به في مسرحياتي ولوني هذا الخاص بي . فطالبوني أن أُغيّر من هذا اللون وهذه الطريقة . إلا أنني التزمت بهذا اللون، لأنه هو التكنيك الخاص بمسرحي، سواء من ناحية الشكل التكنيكي أو من ناحية الموضوع . لأن الموضوع والشكل لا ينفصلان عن بعض، فموضوعاتي التي أختارها لا أستطيع أن اعب عنها بغير هذا الشكل، فأنا أعب عنها بالطريقة التي أراها مناسبة لهذه الموضوعات، وأجد أنها أجلى وأوضح وأقوى تعبيراً لها يتم بهذه الطريقة التي استعملها في مسرحي»^(٦).

إذاً مسرح نعمان عاشور برغم تميزه إلا انه تعرض للنقد والرفض في توجهاته الاجتماعية، ومع ذلك يظل نعمان عاشور متميزاً في اضافاته ككاتب للمسرح الاجتماعي محاولاً في اضافاته تلك التغيير والتأثير فيه، فالشيء الأساسي الذي اضافته إلى مسرح المجتمع - حقيقةً - ما قدمه من موضوعات درامية واقعية استمدتها من واقع المجتمع ورسم بها وجهه الانساني بريشته الكتابية، حيث قدم موضوعات اجتماعية واقعية . فقد أوجد المسرح الواقعي الذي به شيء من التكامل سواء في الموضوع أو في الرؤية أو حتى في طريقة العرض أو في طريقة التكنيك .

ومسرحه ليس فيه رموز وليس فيه ذات الوقت اي تجريد، انما تعيش مع صوره الدرامية الامتداد الدرامي للموضوع . ليس به الشكليات الجديدة، فيه

الكلاسيكية العادية للمسرح. فيه الواقعية، وهذا هو الشيء الوحيد الذي اضافه في مسرحه، وهو المسرح الواقعي. ولا يعني هذا وجود التسجيلية في مسرحه برغم محاولته رصد الحركة الاجتماعية، فالمسرح التسجيلي له عدة معان كبيرة، وكثيرة التباين مع المفاهيم العامة الحاضرة في أذهان الناس. فالمسرح الذي يقدمه هو نوع من التسجيلي لأنه تأريخ اجتماعي، فمن خلال استقطاب مسرحياته بالدراسة والتحليل سنجد أن نعمان عاشور صوّر المجتمع المصري من سنة ١٩٤٥م إلى الفترة الحالية وذلك في أربع أو خمس مسرحيات رئيسية له^(٧). حيث صوّر بها هذا المجتمع بشكل واضح يدل على وضع الناس في مصر آنذاك وكيف كانت تعيش في فترة الحرب العالمية الثانية وما بعد فترة الحرب.

هذه هي الاضافة الموضوعية لمسرحيات نعمان عاشور، أما المستجدات الفنية في مسرحه فهي تتمحور في طريقة المعالجة الدرامية، وهي المعالجة الكوميديّة الراقية والمهذبة للقضايا الاجتماعية في قالب الكوميدي مع عناية خاصة برسم الشخصيات. «وهذا شيء ليس موجوداً عند أغلب الكتّاب تقريباً، لأن مسرحي اساساً قائم على رسم الشخصيات»^(٨). ومسرحه تأريخ للواقع الاجتماعي وليس تاريخاً لهذا الواقع. والذي تميز به مسرح نعمان توفر النظرة المستقبلية الدائمة، إلى جانب رصد فترات التطور، ثم التبشير بالمستقبل وبأفراده، التبشير باستمرار الحياة المقبلة. فواقعيته هي الواقعية التفاضلية بلا أدنى شك وليست الواقعية التفاضلية، برغم أنها قد تكون في مرحلة من المراحل توحى بالتشاؤم، «إنما الايمان بالمستقبل ايمان راسخ وثابت في جميع مسرحياتي، فإذا كنتُ في مسرحية من مسرحياتي متشائماً، فإنه ليس تشاوماً كلياً، إنما هو تشاوّم جزئي»^(٩).

وعلينا أن نخرج من الجانب النظيري إلى جوانب تطبيقية لهذه الحدود والفواصل الفنية في مسرح نعمان عاشور إلى ذكر النموذج المسرحي في صياغته الدرامية:

أ - الظواهر الغريبة في مسرحية «ثلاث ليال»

حملت مسرحية «ثلاث ليال» ظاهرة غريبة جداً قلما تنبه إليها النقاد ودارسو المسرح وأدبه. فالمسرحية عبارة عن فصول ثلاثة انفصل بعضها عن بعض، لا رابط بينها إلا أن أحداثها تقع في الليل. صوّر فيها المؤلف نعمان عاشور: كيف تعيش طبقات الشعب المصري في الليل، معتمدة في تصويرها هذا على «حادثة» تخص طبقة معينة^(١). وقد بيّنت هذه المسرحية بأن الليل يجمع بين هؤلاء الناس، وقد رمز إلى الليل بالضباب وسيطرته على الناس، فالمجتمع قد أغلقه السواد، فهو مغلف بسواد الليل، والليل عبارة عن ذلك السواد، والسواد به الغموض. فحياة هؤلاء الناس ليس فيها معالم واضحة، فجاء الليل في هذه المسرحية لابرز هذه الحياة ومعالمها، فمن خلاله كتب فصول هذه المسرحية مصورا من خلالها الطبقة الأروستقراطية وكيف تعيش. ثم جاءت الطبقة الوسطى في هذه المسرحية وهي تنشق إلى قسمين: طبقة دنيا وطبقة عليا، أي درك أسفل ودرك أعلى من الطبقة الوسطى. كما جاء في المسرحية الطبقة الشعبية وقال عنها المؤلف بحدود ما قُدر وسمح له قوله، فلم تكن الظروف السياسية في الستينات تسمح أن يقول أكثر من أن الطبقة الأروستقراطية بدأت تنمر بالأوضاع وأنها لم تهزم وأن الثورة لم تقض عليها، وأن الطبقة الأروستقراطية هي الطبقة التي مازالت في استطاعتها أن تدخل في السياسة و«تعمل» بها. فهي طبقة مازالت تملك القدرة على التحرك وان تنشط سياسياً، وهي بالفعل تتأهب لإعادة نشاطها السياسي في إدارة للأوضاع. وقالت هذه المسرحية عن الطبقة الوسطى أنها طبقة منهارة أو هي في طريقها للانهار تحت ضغط الطبقة العليا وظروف اقتصادية شنيعة مؤلة تحاول اجتيازها في هذه الفترة. ورأت هذه المسرحية على أن الطبقة الشعبية هي الطبقة الوحيدة الحية القادرة على النمو والتطور، ولكنها تعيش بعيدة عن الاهتمامات السياسية. فهي طبقة تتوفر فيها القيم والروابط الانسانية إنما ليس فيها أي تنبؤ سياسي. لذلك تجد أن الليل يغمر هذه الطبقات الثلاث دون احساس بلحظات التغير في الحياة اليومية، فلا أمل من انتظار التطور من هذه الطبقات، بل ننتظر منها المزيد من الجمود. ولكن إلى متى سيستمر هذا

الجمود وهذا الغموض الذي يستمر حتى حين ظهور الفجر؟ بل أين الفجر؟! نرى الفجر في هذه المسرحية يبرز في كل جزء من أجزائها الثلاثة .

ومع ذلك فإن هذه المسرحية لم تأخذ نصيبها من الدراسة النقدية الجادة، فنعمان عاشور يتأسف على هذه المسرحية ويشير على أنها «لم تُدرس جيداً من قبل النقاد، حيث تناولوها بصورة سطحية في الفترة التي ظهرت فيها. ولم يفهم الناس هذه المسرحية، وقد دهشت لهذا الجهل أو التجاهل لمفاهيم هذه المسرحيات الثلاث، وُصِّدتم فعلاً»^(١١). وما مرد هذا الجهل من الناس والتجاهل من النقاد لهذه المسرحية بأجزائها الثلاث؟ نعمان عاشور يعلل ذلك بقوله «لعل عدم الفهم هذا ناتج من الأسلوب الذي اكتب فيه فرأيت أنه من الأفضل أن أبسط كتابتي المسرحية، فقد تكون الحركة المسرحية ليست قادرة على أن تتحملني وتوسع لأفكاري. وهذا التعليل من وجهة نظري دون أن يُعتبر غروراً مني، إلا أن كل من يقرأ هذه المسرحيات الثلاث ويتعمق بها سيجد فعلاً هذا الكلام الذي أقوله الآن، وسيستغرب الفاهم لأغوارها لعدم فهمهم لما قصده في هذه المسرحية. لقد أردت أن أقول فيها: إن الظلام قد سيطر طوال الليل على حياة هؤلاء الناس الذين يعيشون فجراً يظهر لهم دون أن يحسوا به ودون أن يحدث لهم أي تغيير في مرحلة الجمود. ولم يُقصد من الفجر الفرص فقط إنما يعني الفجر - خلال ما أرى في هذه الطبقة - أنها تعيش الظلام دون أن تشعر حتى بطلوع الفجر، فهذه الطبقات الثلاث ليست شاعرة بالفجر، وليس هناك إحساس لا بالزمن ولا بما يحدث به وبالتطور نفسه. وبالطبع قدمت مشاكل كل طبقة وقضاياها الأساسية على حدة في داخل هذا القالب. ومع ذلك فموقف الناس والنقاد - خاصة الجامد والجاهل منهم - ومرورها عليهم دون دراسة واعية، وعدم تلمسهم لما قلته، أثبت لي - في الواقع - رد فعل قاسياً جداً»^(١٢).

ب - أبعاد الشخصية الدرامية في مسرحية «المغماطيس»

مسرحية «المغماطيس» تمثل مطلع الحياة الفنية للكاتب نعمان عاشور والتي

انتهى من كتابتها عام ١٩٥٠م وتم عرضها عام ١٩٥٥م. وحين نبحت عما أرادته أن تقوله هذه المسرحية فهي تروي مأساة (الدكتور غريب): مثقف تعلم في الخارج في فترة الحرب العالمية الثانية، اضطر أن يترك دراسته على أثر هذه الحرب ولسببها فيعود إلى الوطن. ويعيش في حارة تقبع في بيئة شعبية.

وقد كانت دراسته تختص في علم النفس. أراد أن يعالج الناس على أساس أن لديهم أمراضاً نفسية. فيكتشف أن أمراضهم ليست نفسية إنما هي أعراض لأمراض اجتماعية أساسها الفقر والجهل وغيرهما من العوامل التي تساعد على التخلف. يعيش معه في قلب البيئة «عطوة أفندي» الكاتب في بقالة «حسين أبو المال» الاقطاعي المرابي الجشع. يشعر هذا الكاتب بالاضطهاد مما يدفعه إلى الانحياز بجانب هذا الدكتور «الغريب» صاحب الثقافة العرجاء. وهي علاقة تمثل مغازلة الخبرة والمعرفة بغياب السيطرة المالية. يحاول (عطوة أفندي) دفع الدكتور إلى خدمة البيئة بسلوك ينم عن رغبة دفينية في الواقع لأن يحقق عطوة ذاتيته من خلال ذات الدكتور. ففي خدمة الدكتور وعند نجاحه سيجد عطوة أفندي نفسه ونجاحه بعد أن يكون قد تخلص من سيطرة القطاع الخاص الذي تمثله تجارة الاستهلاك. وقد يحقق «عطوة أفندي» ما يصبو إليه، فيرفض بعدها الاستمرار في العمل وخدمة تاجر يستغله. فهو يتجه نحو العمل مع فرد قد يستغل قدرته في الطب فيحقق ما يريده عن طريق دفعه للأمام. و(عطوة أفندي) كان في (المغمطيس) يعيش ظروفاً اقتصادية وسياسية ذات شكل نوعي فرضت سيطرتها عليه وعلى أمثاله في غياب الاشتراكية والقطاع العام. ونعمان عاشور يشير إلى «أن شخصية (عطوة أفندي) لم تأخذ حظها في هذه المرحلة بتلك المسرحية. وبصفتي ابن التطور فإنني عندما كتبت مسرحية (عطوة أفندي) - قطاع عام)، فقد كتبتها على أساس أن عطوة أفندي هو البطل وليس الدكتور، وبمقتضى الحال أصبح عطوة أفندي هو البطل، لأنه يجارب القطاع الخاص، يجارب فيه الاستغلال القائم عليه، يجاربه وهو يحتمي بالقطاع العام الذي عمل فيه لدرجة أنه سمى نفسه (عطوة أفندي قطاع عام)، بمعنى إنه أصبح (قطاعاً عاماً) ولم يعد تابعاً مُستغلاً يخدم مصالح الفرد، إنما هو ابن المجموع، يخدم مصالح المجموع من خلال

انتمائه إلى القطاع العام . وهذا نوع من التمجيد للتطور نحو الاشتراكية أو نحو التشغيل والمشاركة في الميادين العلمية»^(١٣).

إن (عطوة أفندي) في مسرحية «المغاطيس» لم يجد نفسه، لأنه لم يتمكن من إيجاد مكانة في وسط هذا المجموع، لكنه بعد قدوم القوانين الاشتراكية عرف موقعه ووجد قيمته النفسية. أما الدكتور غريب فكان واجدا نفسه لكنه لم يعرف كيف يتصرف ويظهر قيمته. و«بقالة الأمانة» الموجودة في (المغاطيس) وفي (عطوة أفندي) تتبع القطاع الخاص لا القطاع العام. لها أسلوبها الاقتصادي واتجاهاتها المالية وممارستها المالية المشينة التي وقف ضدها عطوة أفندي في «عطوة أفندي - قطاع عام». وقد أخذ دوره ونجح في إبطال التعامل بالربا ووقف التموينات ودفع «الكمبيالات» المشبوهة، فكل همهم أن يصل للقطاع العام.

من هنا كانت الشخصية مليئة بالنمو وقابلة للتطور فأخذت مساحتها المناسبة في مسرحية مستقلة بفعل المبررات السابق ذكرها. دون أن يحصل «تغيير» للموضوع إنما حدث له «تطوير»: فعطوة أفندي كان يعمل في قطاع خاص، والذي استجد في شخصية عطوة أفندي من المسرحية السابقة (المغاطيس) إلى مسرحية (عطوة أفندي - قطاع عام) تطلعه إلى هذا القطاع، فهو يملك نظرة للمستقبل مفادها: أنه ما دام أنشئ القطاع العام فهذا يكفيه، لأنه منقذة حيث سيخلصه من تلك السيطرة الفردية والرأسمالية الجشعة البعيدة عن الرأسمالية الوطنية النظيفة، لغياب (بقالة الأمانة) ذات الكمبيالات والسلفيات المؤجلة «بالفايز» التي يأخذها الاقطاعي صاحب «الأمانة» ببقالته هذه، كفوائد على المبالغ التي يدينها للغير، علاوة على التأمينات، مع التلاعب في دفع قيمة الضرائب، وكلها مجموعة من الصفات المالية الخاصة بسلوكيات القطاع الخاص الاقتصادية، حين كان هذا القطاع هو القوة المالية المسيطرة - في هذه الفترة - نتيجة لتواجد أثرياء الحرب، في وقت لم يكن القطاع العام الذي تحتمي به الفئات الشعبية من جشع القطاع المستغل قد ظهر بعد.

ج - قطاع العمال الحاكم في مسرحية «بلاد برة»

في أواخر ١٩٦٦ كتب نعمان عاشور مسرحية «بلاد برة» قبل نسخة ١٩٦٧م، والتي لم تظهر إلا بعد النكسة حيث عُرضت عام ١٩٦٧. وقد أشارت هذه المسرحية الى انهيار الطبقة الوسطى التي انتهى دورها بانتهاؤها، فهي طبقة غير قادرة على بناء الاشتراكية. ويترك المؤلف نعمان عاشور «العامل» يظهر على سطح الأحداث الدرامية في هذه المسرحية، حيث يظهر العامل بطل الفعل الدرامي فيها. وهي المرة الأولى التي يقف فيها على خشبة المسرح عامل يكون بطلاً لمسرحية، كشفت عن ظواهر غريبة عبرت عنها مراحل الأحداث السياسية في هذه الفترة، فتم تسجيلها في هذه المسرحية، وهي أحداث خاصة بظروف مسرحية «بلاد برة»، فإذا كانت تقول هذه المسرحية؟! لقد أرادت هذه المسرحية أن تقول بأن نسخة ١٩٦٧م ليست هزيمة للشعب العربي في مصر العروبة، فالشعب المصري لم يُهزم في ١٩٦٧م، إنما الذي هُزم هو سيطرة الطبقة الرجعية على مصر، في وقت انهارت فيه الطبقة الوسطى بما فيها طبقات المثقفين. وتمثل هذه المسرحية إعلاناً عن بداية ظهور الطبقة العمالية التي ليس لها وزن في المجال السياسي. فقد قالت هذه المسرحية عدة أمور، فكل قارئ فيها أو مشاهد لها سيجد فيها هذه المضامين المختلفة. ومع ذلك فهناك الشيء الأساسي الذي أشارت إليه هذه المسرحية مفادة: «أن هذا الوضع الذي وصلنا إليه بعد النكسة كان نتيجة التحكم وسيطرة الطبقة الجديدة التي سماها عبد الناصر (الطبقة الجديدة) والتي ظهرت وسيطرت وامسكت بزمام الحكم، وهي طبقة من السهل عليها، ومن الممكن جداً، أن تتعاون مع الاستعمار في أية مرحلة من المراحل. وهي ليست مراكز القوى بالمعنى المفهوم، إنما بالتحديد هي الطبقة التي طعنت الاشتراكية وأفسدتها، لعدم إيمانها بمبادئ الاشتراكية. والاشتراكية أساساً لا تصدر بقرارات. وهي طبقة رسمية يمكن أن تدخل في نطاق مراكز القوى، وغيرها كجزء منها»^(١٤).

إن بطل مسرحية «بلاد برة» (نادر بيه) يمثل جزءاً من مجموع شخصيات كانت

موجودة في هذه الفترة، يمكن ان نعتبرها من الشخصيات الحاكمة. وهي شخصيات يمكن ان نعتبرها داءً انتشر في وسط المجتمع. وقد تعتبر هذه المسرحية من أهم الروايات التي كتبها. وقد أخذ عنها نعمان عاشور جائزة الدولة التشجيعية. وقد حظيت هذه المسرحية بإقامة العديد من المناقشات والحوارات التي اقيمت حولها، وقد اعتبرها توفيق الحكيم من أحسن المسرحيات التي كتبها نعمان عاشور «نتيجة لأنني كما قال^(١٥): قد استطعت أن أقول كل ما مر في المجتمع من تناقضات، وصوّرت فيها الابعاد السياسية. وأنها حقاً قد احتوت أموراً كثيرة جداً، لدرجة أن (توفيق الحكيم) كتب عنها تقريراً رفعه للجنة المختصة. واستجد في هذه المسرحية - من ناحية أخرى - امتداداً لبعض شخصيات ظهرت في أعمال المسرحية السابقة لها، فشخصية (خليل بيه) في مسرحية (الناس الي فوق) تجد امتداداً لها في شخصية (نادر بيه) في مسرحية (بلاد برة) الذي ظل ينمو فيها بعد ١٩٥٦. وهو تاريخ ميلاد هذه الشخصية، كما ظهرت في (الناس الي فوق) إلى أن وصلت للتحكم النهائي»^(١٦).

د - اشتراكية المستقبل الزراعي في مسرحية «وابور الطحين»

الحديث عن (العامل) في مسرحية «بلاد برة» يذكرنا بشخصية (الفلاح) في مسرحية «وابور الطحين»، حيث تنصب الأحداث فيها حوله وحول علاقته في (الوابور) . . . وابور الطحين، هذا الاسم الذي لم يُقصد به إلى أن يرمز إلى شيء محدد. فقد كان هدف هذه المسرحية إبراز حقيقة ثابتة ومؤكدة وهي: إن أبرز مظهر من مظاهر التجمع في البيئة الريفية هي (الزراعة). فكل فلاح لديه أرضه الخاصة به التي يستثمرها من خلال العمل والزراعة فيها. وعلى الرغم من وجود هذه الملكية الفردية إلا أنه يظل (الوابور) هو الشيء الوحيد الذي يجمعهم بصورة مستمرة، لأنه هو المكان الذي يعملون فيه العيش (الخبز). فهم من خلال هذا الوابور يطحنون الغلة بعد جمعها من «الغيطان» وصناعتها خبزاً في البيوت. فكلهم يتوجهون وبصورة جماعية إلى الوابور ليطحنوا فيه هذه الغلة وكل ما جمع من زرع الحقول. فالوابور هو نقطة الارتكاز والتجمع. ووجود الوابور هذا يمثل دخول الآلة في القرية، فهي أول

مادة صناعية موجودة فيها، وبذلك يمثل (الوابور) مظهراً من مظاهر التطور. فإذا أردنا أن نعطي البعد الرمزي والحجم الكبير لثل هذا التفسير الخاص بهذا الوابور، فيمكن القول إنه قد يرمز لهذا الشيء، ولذلك أخذ نعمان عاشور الوابور للدلالة على البعد «لأن الموضوع في هذه المسرحية موضوع واقعي، فأنا أعالج قضية واقعية الأصل وهي أن مصدر القوت لدى الفلاحين في القرية هو الزراعة. إنما مصدر هذا القوت أو تطويره هو الوابور الذي يعمل بالزيت والكهرباء أو غيرهما من مصادر القوة المختلفة. ويمكن أن نتخذ من هذه المسرحية (وابور الطحين) وما بها من شخوص شعبية ما قد يكون رداً على من يقول بأنني كاتب طبقي للطبقة الوسطى. فالمسرحية أكبر دليل على عكس ذلك، لأن أغلب شخصياتها - إن لم يكن كل شخصياتها شعبية: من عمال وفلاحين. كما يوجد فيها شخصية العمدة، والشخصيات المضادة كلها من القرية، وهم حكام القرية الموجودون فيها. وقد فهم بعضهم أنني ادعوا هذه المسرحية وبهذه الصورة إلى ما يجب عمله لكي تتخلص القرية من هذه الشخصيات، وهذا لم أقصده، إنما الذي أريد قوله من هذه المسرحية وأقوله عن هذه الشخصيات بالذات، إنها شخصيات تعيش بالقرية، فعليها أن لا تظلم أهلها الذين يعيشون معها في هذه القرية. وأقول: فلتكن الزراعة فردية إنما الشيء الذي تملكه القرية كلها وتشترك فيه ويخدم مصالح القرية كمجموعة، والذي تقتات منه القرية لا بد من أن يكون ملكية جماعية، وهذا أمر وشيء كان موجوداً في القرية منذ القدم. حتى أنه ليس هناك (وابور) ملك الفرد، كان الناس جميعهم ودائماً يشتركون ليعملوا (وابور) لكي يطحنوا فيه غلاتهم. وهذه بذرة من بذور الاشتراكية الموجودة عندنا من الأصل من سابق الزمان. وقد اعتمدت على هذه الفكرة في مسرحيتي هذه، فلذلك قلت أنهم - أي الفلاحين - كانوا يبنون الوابور، وقد اخذوا (قسايم). وكل فرد منهم لديه قسيمته الخاصة به، والتي تثبت أنه مالك الوابور، لكن الوابور ملك المجموعة كلها وليست ملك العمدة أو أخيه. فالعمدة وأخوه أتيا لكي يستوليا على الوابور. وإني أشجع القوانين الاصلاحية للاصلاح الزراعي، وكنت معها في هذه المسرحية ولست ضدها. بل أنني أحبذ أن كل شيء في القرية

يصبح مثل الوابور، كملكية جماعية في القرية كلها. وهناك الملكية الفردية مازالت موجودة في القرية؛ فقوانين الاصلاح الزراعي جاءت بهدف الغاء الاقطاع بالفعل، ولكن في نفس الوقت أبقت على نفوذ وسيطرة الاقطاع. وهذا النفوذ موجود منذ زمن بعيد متمثلاً بصورة العمدة وأخيه. . والمعروف الآن أن لكل فلاح (٥ أو ٦) أفدنة يزرعها لحسابه الخاص. إنما لنسأل: من أين يأخذ الفلاح (السباح، السباد. . .)؛ ومن أين يأخذ البذور؟.

كل هذه الحاجيات الضرورية يأخذها من الجمعيات التعاونية. وهذه الجمعيات تشبه الوابور في المعنى الاشتراكي. والفلاح الآن بعد أن يُخرج قطنه فإنه ليس مضطراً لأن يبيعه للتاجر كما هو الحال سابقاً. وتجد في المسرحية شخصيات مضادة: شخصيات تضطهد الفلاحين والعمال في القرية، وتظلم الناس هناك، كشخصية العمدة وأخيه. وهي موجودة ومازالت في صورتها هذه، على الرغم من وجود قوانين الاصلاح الاجتماعي والقوانين الاشتراكية. فقوانين الاصلاح الزراعي لم تلغ هذه الشخصيات. ولم أكن أقصد من كلامي بالمسرحية أن أتكلم عن الفترة التي ظهر فيها قوانين الاصلاح الزراعي، إنما أتكلم عن امتدادها. ولم أتكلم عن امتدادها بصورة مباشرة، إنما هناك سيطرة للعمال، بدليل إنه قد ألغي نظام العمدية وتحكم العمدة فيما بعد، ثم إن هذا الوضع قد يعطي صورة للدولة الكاملة نفسها، لأن العمدة يمثل الحاكم وأخوه يمثل رئيس الوزراء المستغل الذي يكون موجوداً مع الحاكم كظل له» (١٧).

هـ - حلم مصر مع «رفاعة الطهطاوي» بشير التقدم

* الواقع سيء جداً لا يسمح بالكتابة المقنعة. فقد جاء عام ٧٣، ١٩٧٤ والقدرة على كتابة الموضوعات الاجتماعية عند نعمان عاشور غائبة، خاصة بعد الأوضاع في جبهة القتال في هذه الفترة. فلم يكن بالامكان تناول اي موضوع قيم، فهناك خطورة، ليس على نعمان عاشور نفسه وغيره من كتّاب المسرح آنذاك، إنما الخطورة ممتدة إلى تناول الموضوعي للنص المسرحي. ولذلك التجأ الكتّاب إلى

التاريخ ليصوغوا منه مسرحياتهم التاريخية، محاولين اسقاط حوادثها على الواقع المعاصر المعاش حيث لا يتعدون بذلك عن البيئة ومشاكل الانسان ومعاناته فيها. ونعمان عاشور من الذين ملكوا القدرة على الكتابة التاريخية، حيث كانت لديه محاولاته السابقة فيها.^(١٨) وقد ظهرت له فيما بين عامي ١٩٧٤/٧٣ مسرحية عن (رفاعة الطهطاوي) سماها «بشير التقدم». وهي ليست من المسرحيات المعتادة عند نعمان عاشور ذات الموضوعات الاجتماعية. وهي مكتوبة باللغة العربية الفصحى. وقد صرح نعمان عاشور عن هذا السلوك وقدم تبريراً لاتجاهه المغاير هذا، حيث أشار في مقدمة المسرحية بالصفحات الثلاث الأولى إلى ان المسرح الذي يكتبه وهو المسرح الاجتماعي لم يعد له المجال الهادف الملتزم، مع وجود مسارح التسلية والاضحاك في هذه الفترة «وإني لا أستطيع أن أكتب مسرحاً من اللون المسرحي الاجتماعي الذي كنت أكتبه. فالحل الوحيد هو أن أكتب عن الشخصيات التاريخية التي أهواها وأعجبت بها، بدلالاتها وبدورها كطبقة مثقفة، وبهذا سأخدم الحركة الثقافية بتبني عنها ولها لقمة ثقافية ظهرت، وقالت نفس الآراء التي نقولها الآن ولم تتغير بعد. وأقوى شخصية وجدت أنها قادرة على التعبير عن هذا الرأي هي شخصية (رفاعة الطهطاوي). فكتبت مسرحية عن الطهطاوي باللغة العربية الفصحى سميتها «بشير التقدم»^(١٩).

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

وحتى يرى هذا العمل النور على خشبة المسرح، اقتضى الأمر بنعمان عاشور إلى إعادة كتابته باللغة العامية. وإن كان هذا السلوك لم يخلُ من التنازل إلا أنه هو السلوك الوحيد لاختراع المسرحية، فقد كان المؤلف مضطراً إليه، فللمظروف أحكامها، وإلا فلن تخرج المسرحية ولن تتجسد على خشبة المسرح. وإعادة كتابة المسرحية أكثر من مرة سلوك فني تقليدي عرفه أكثر من عمل مسرحي لنعمان عاشور، فقد تعود على إعادة كتابة المسرحية^(٢٠)، وهو سلوك مارسة أكثر من كاتب عالمي: فقد قام به (برناردشو) و(أوكيزي). فأغلب الكتاب العالميين قد أعادوا كتابة مسرحياتهم وباسماء ثانية. لذلك أعاد نعمان عاشور كتابة (بشير التقدم) باسم (باحلم يا مصر) حيث أخذت بشكل المسرح الغنائي في أغلب جوانبها الخاصة بالعرض

الفني لها، فقد احتوت على أغان باللغة العامية وتشكلت على أساس تكنيك آخر غير تكنيك المسرحية التاريخية واطارها. وقد قامت فكرة هذه المسرحية على أساس: أن هناك ثلاثة أساتذة جامعيين يناقشون فتاة طالبة عن دور رفاة الطهطاوي في الدعوة الى تحرير المرأة. ومن خلال هذا الاطار والشكل الفني استطاع نعمان عاشور أن يتحدث عن الكفاح الثقافي لرفاعة الطهطاوي كبطل من أبطال التاريخ الثقافي المصري.

ويعلق نعمان عاشور على هذا الموقف قائلاً: «ولقد اقترح عليّ بعض الشباب من الأخوان المخرجين والممثلين الحديثين بهذا التغيير وحاولوا اقناعي، فاقنعت بشرط: وهو أن أقول كل الكلام الذي قلته في (بشير التقدم)، وهذا ما حصل بالفعل. ولقد شعرت بفعل المقاومة الشديدة، وبأن الرواية ستوقف ولن تُعرض، وإن عُرضت سيتوقف عرضها.. وقد تم ذلك فعلاً: فقد أوقف عرضها بحجج كثيرة جداً، لذا سارعت بكتابة المقدمة في الصفحات الثلاث الأولى للمسرحية. وقد طبعت النص مع المقدمة. وستجد هذا الكلام في مقدمة هذا الكتاب. وملخصه أنني أنشر هذه الرواية مستعجلاً خوفاً من منعها، وهذا هو النص أمامكم وأنا مسئول عنه وعن الكلام الموجود فيه» (٢١).

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

ولمسرحية (بشير التقدم) جانبان:

(١) البحث في جذور التراث الثقافي المعاصر.

(٢) إلى أي حد هذا التراث يمكن تطويره لخدمة القضية الثقافية.

و — حدود الانتقال من الطبقات إلى الأجيال في مسرحية (سر الكون)

ويأتي الحديث الآن عن مسرحية (سر الكون)، الذي يرتبط تاريخ تأليفها بذكريات نعمان عاشور وهو في الكويت، فقد كتب هذه المسرحية عام ١٩٦٩ وهو في الكويت عندما رافق شريكة عمره الراحلة ورفيقة دربه حين أُعيرت للتدريس في

جامعة الكويت. وكانت مرافقته لها خروجاً من ضائقته النفسية التي صاحبته بعد نكسة ١٩٦٧، حيث أعقبها بسنة واحدة (١٩٦٨) صدمة عنيفة حدثت له من جراء هذه النكسة. . وترك نعمان عاشور نفسه يروي لنا ذكرياته في الكويت وكيف أنشأ فيها مسرحية (سر الكون)، فهو يقول متذكراً «عندما كنت في الكويت ظهر غياي واضحاً وملموساً في مصر، حيث بدأت الصحف المصرية كلها تقريباً تسأل عني وأين ذهبت؟ ولماذا هربت أو هجرت؟ لقد كانت الهجرة أو الهروب سائدة بين الأوساط المصرية الصحفية. والواقع انني لست كما قالوا، إنما لم يكن لدي شيء أقوله بعد كل الذي حدث، فلقد قلت كل ما يمكن أن يقال في مسرحية «بلاد برة». وهذه حقيقة ثابتة، لذلك اعتبر هذه المسرحية من أجمل رواياتي، رغم أنها لم تُناقش بصورة جدية من قبل النقاد ولم تُشاهد بعمق، لأنها كانت تُعرض في ظل النكسة، والناس لا تطيق أن تشاهد أي شيء. في عام ١٩٦٩ أرسل إليّ المسئولون بشئون المسرح في وزارة الثقافة برقية - وأنا مازلت في الكويت - يطلبون فيها مني أن أكتب مسرحية جديدة. . ولقد عرض عليّ وكيل وزارة الاعلام الكويتي - (الاستاذ سعدون الجاسم) آنذاك، والشاعر الكويتي المعروف الاستاذ احمد العدواني الكتابة الدرامية في التلفزيون أو الإذاعة، ولكنني كنت ارفض باستمرار كتابة أي شيء، لأنني في حالة لا تسمح لي ولا أستطيع أن اكتب فيها شيئاً، حتى انني اذكر أن اخواننا في فرقة (مسرح الخليج العربي) استغربوا موقفني هذا، فكيف أكون موجوداً بالفعل، بقلملي وفكري وممارستي؟! إلا انني كنت ارفض. وهذا الرفض في عدم المشاركة بالكتابة، وهذا الامتناع ليس إباء، إنما الوضع النفسي لي لم يكن يسمح لي أن أكتب شيئاً. وهذه مسألة بدعية. وحاولت أن أبحث عن موضوع مرحلي اكتب فيه، فوجدت نفسي أخيراً اكتب في مسرحية «سر الكون»، وهي مسرحية كتبها في الكويت عام ١٩٦٩م» (٢٢).

وما هي حكاية (سر الكون)؟ لقد تعرضت هذه المسرحية إلى الشخصيات الرئيسية التي كانت تشغل فكر المؤلف نعمان عاشور في مسرحياته السابقة، واق بها بعد النكسة ليرى ماذا ستقول انطلاقاً من المنطق الذي كانت عليه في السابق. فتم

استدعاء شخصية الاستاذ (رجائي) و(عزت) الرسام من مسرحية «الناس الي تحت». وجاءت شخصيتا (السيد) و(حسن) من مسرحية «عيلة الدوغري). كما حوت (سرالكون) شخصيتي (ابراهيم الدسوقي) وكيل الأعمال ومعه شخصية (شلظم) من مسرحية (سيما أونطة). وهاتان الشخصيتان تمثلان نمطية الشخصية الشعبية الجميلة الرسم: فإبراهيم الدسوقي عبارة عن سائق، وشلظم رجل (شبال) في أصل تكوينها. فهما شخصيتان شعبيتان ليستا من الطبقة الوسطى. كما ظهرت شخصية (محمد النمسي) بطل مسرحية «بلاد برة». فتم جمع كل هذه الشخصيات بعضها ببعض في وضع مواجهة لما بعد النكسة، ليس بقصد محاكمتها أكثر من محاكمة المؤلف نفسه من خلالها أو بها، الذي يحاكم نفسه في كل هذه الشخصيات. فقد كان من المنتظر والمنظور أن تتطور إلى غير هذا الوضع. فلماذا أصبحت هكذا؟ هل السبب فيما حدث من النكسة؟ خاصة وإن النكسة قد تمت فعلا؟ أم أن السبب راجع لكون المجتمع يسير إلى أوضاع أسوأ دون السير إلى التفتح الذي كان منتظراً منها ومرجوا، على الأقل بما يوازي وجهة نظر نعيمان عاشور نفسه بما قدمه وقاله في مسرحياته السابقة؟ ومع ذلك فإن هذه المسرحية لم تعرض وتتجسد على خشبة، فقد ظهرت نقطة اعتراض على هذه المسرحية، من قبل الرقابة التي طرحت اعتراضات عديدة قاسية ضد هذه المسرحية. «فقد طلبت الرقابة أن تُشطب أمور كثيرة من المسرحية تمس البناء الدرامي، إلا أنني رفضت مثل هذا الشطب، كما رفضت عرضها وامتنعت عن تقديمها، فسحبها. كما أن وزارة الثقافة لم توافق عليها أيضا حيث رأى وزيرها - بعد أن قرأها - أن هذه المسرحية لا يمكن أن تُعرض.

وهذه أول رواية تُرفض لي. فهي حقاً لم تُعرض أبداً إلى هذه اللحظة، وليست لديّ نية لعرضها. لقد هاجمني بها كثير من النقاد وادعوا أنني أكرر نفسي في هذه المسرحية، حيث نظروا إليها وأخذوها للأسف الشديد من الزاوية السطحية، ولم يأخذوها بمقياس جدي! وعللوا صعوبة عرضها لسبب أن من يشاهدها عليه أن يكون قد شاهد المسرحيات السابقة لها، لأن شخصياتها ليست جديدة، إنما هي شخصيات قد تكررت في مسرحيات سابقة. وأقول أن مثل هذا الكلام خاطيء،

عار عن الصحة ويتجنب الحقيقة . وأقول أن هذه المسرحية ستعيش كعلامة طريق في كل مسرحياتي، لأنها من الناحية التقنية ومن الناحية الفعلية من أحسن مسرحياتي . وليس لي نية في أن آخذ هذه الشخصيات وأطورها في عمل آخر، بقصد إحياؤها، فهي أصلاً مملوءة بالشخصيات القديمة التي أخذتها وانتهيت منها . : . وسألت نفسي عن النظرة المستقبلية التي كنت اناذي بها وأصوّرُها في مسرحياتي . في مسرحية (سر الكون) جعلت شخصياتي المسرحية السابقة في وضع كله مناقشة وتساؤل : ماذا حدث بعد النكسة؟ ماذا حصل لهذه المجموعة؟ أين (عزت) والمبادئ التي كان يناذي بها في (الناس اللي تحت)؟ أين ذهبت؟ . أين انسانية (السيد الدوغري)؟ أين ذهبت؟ والانسانية غير موجودة . إذاً أين انطلاقة (محمد النمسي)؟ أين محمد النمسي البطل العامل في (بلاد برة)؟؟ ماذا يقول الآن؟ . جمعت كل هذه الشخصيات لكي يحاكم بعضهم بعضاً . وأنا أحاكمهم بدوري ، وأحاكم نفسي معهم وبهم . (فسر الكون) رواية فيها مجموعة من الناس تنظر الى ما تقوله! . إننا نرى في هذه المسرحية شخصيات لها رد فعل غريب جداً ولها كذلك تقييم خاص بها» (٢٣) .

ARCHIVE
http://Archivebeta.Sakhril.com

الهوامش

- (١) كما نرى مثالا لها في مسرحية (بشير التقدم) التي تحدث عن شخصية (رفاعة الطهطاوي) .
- (٢) النموذج المسرحي لذلك مسرحية (المغاطيس) ثم (عطوة أفندي - قطاع عام) حيث تتبع شخصية عطوة أفندي العامل والموظف من القهر إلى الفقر .
- (٣) وتمثلها مسرحيات : «الناس اللي تحت»، «عيلة الدوغري»، «صنف الحريم» . على ما فيها من نقد سياسي وصور طبقية اجتماعية .
- (٤) وتمثلها مسرحيتا : «الناس اللي فوق»، «برج المدايغ» .
- (٥) واشد ما تمثل هذه المرحلة مسرحية «الناس اللي تحت» .
- (٦) نعمان عاشور، مقابلة شخصية جرت في ١٦/٣/١٩٧٧م، المعادي، مدونة ومسجلة .
- (٧) وهي : المغاطيس، الناس اللي تحت، عيلة الدوغري، بلاد برة، الناس اللي فوق .
- (٨) نعمان عاشور، مقابلة شخصية، جرت بتاريخ ٥/٤/١٩٧٧ مسجلة في منزله بالمعادي .
- (٩) نفس المصدر السابق .
- (١٠) استغل نعمان عاشور حادثة مشهورة انذاك وهي حادثة دكتور أعتدى عليه، وحُطِمَ محله .

- (١١) نعمان عاشور، مقابلة شخصية، جرت في ٥ ابريل سنة ١٩٧٧م في منزله بالمعادي، مسجلة ومدونة .
- (١٢) المصدر السابق نفسه .
- (١٣) نعمان عاشور، مقابلة شخصية جرت معه في منزله بالمعادي يوم ١٩٧٧/٤/٥م . مسجلة ومدونة ص ٣٥ .
- (١٤) نعمان عاشور، مقابلة شخصية، تاريخها ١٩٧٧/٤/٥م، مسجلة ومكتوبة ص ٣٩ .
- (١٥) يقصد قول توفيق الحكيم عن هذه المسرحية اثناء مناقشته لها .
- (١٦) المصدر السابق .
- (١٧) نعمان عاشور، مقابلة شخصية جرت يوم ١٩٧٧/٤/٥، مسجلة ومدونة، جرت في منزله بالمعادي .
- (١٨) لديه ثلاثة كتب عن شخصيات ذات البطولات المصرية : كتاريخ الابطال المصريين (الجبرتي ورفاعة الطهطاوي ومحمد عبده ومحمد فريد والأفغاني وغيرهم) . فهناك كتاب كبير كتبه نعمان عاشور عن هذه المجموعة التاريخية الكبيرة، ظهر على شكل مقالات نشرها في مجلة (روز اليوسف) .
- (١٩) نعمان عاشور، مقابلة في ١٩٧٧/٤/٥ .
- (٢٠) حدث ان أعاد كتابة مسرحية (المغاطيس) باسم (عطوة افندي - قطاع عام) . وكان اسم المسرحية أصلا (حياتنا كده) ، كما أعاد كتابة مسرحية (وابور الطحين) إلى اوبريت (شلبية) .
- نعمان عاشور، مقابلة شخصية، جرت في ١٩٧٧/٤/٥م، مسجلة ومدونة .
- (٢٢) نعمان عاشور، مقابلة شخصية جرت معه وفي منزله بالمعادي يوم ١٩٧٧/٤/٥ .
- (٢٣) نعمان عاشور، مقابلة شخصية، جرت في بيته بالمعادي مساء يوم ١٩٧٧/٤/٥م، مسجلة ومدونة .

ARCHIVE
<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



عرض الكتب

المسرح المصري

في السبعينات

تأليف: مصطفى عبد الغني

عرض:

محمدي عبد النبي



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

صدر مؤخرا عن الهيئة العامة للكتاب ضمن سلسلة (المكتبة الثقافية) الدراسة النقدية حول المسرح المصري في السبعينات للناقد الصحفي / مصطفى عبد الغني يقع الكتاب في (١٣٠) صفحة من القطع الصغيرة، مقسمة الى ٣ فصول.

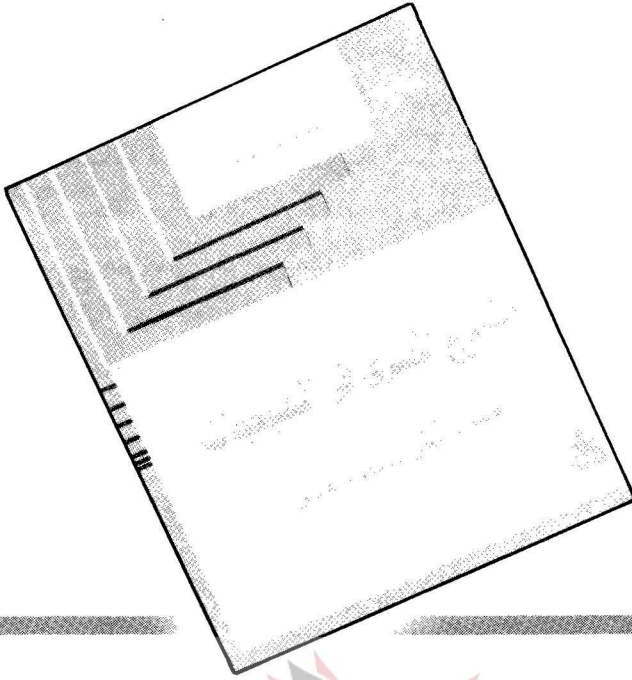
الفصل الأول: اتخذ له عنوان الرؤية السياسية (قضية الديمقراطية).

الفصل الثاني: وعنوانه (البناء الفني نحو الهوية القومية)

الفصل الثالث: وعنوانه (الغريان) نموذج من مسرح السبعينات.

وهذه الدراسة سبقتها. . دراسة اخرى بعنوان (مسرح الثمانينات) وبهذا

استطاع المؤلف أن يقدم لنا رسدا لمرحلتين متتاليتين. والتركيز على (مسرح السبعينات) من خلال رؤية الكاتب ترجع الى أهمية هذه المرحلة وكذلك في مقدمة



الكتاب (لا يمكن الهبوط من مسرح الستينات الى مسرح الثمانينات دون أن نتوقف هنيهة امام السبعينات) وايضا (والواقع ان اغفال وجود مسرح في مصر بدءا من عقد السبعينات حتى اليوم هو من الاخطاء التي لا يمكن السكوت عليها خاصة وان هذا المسرح وصل الى مكنته لا يمكن انكارها).

وقد حدد اربعة من الاسماء برزوا في هذه الفترة من الدكاترة وهم (محمد عناني - سمير سرحان - عبد العزيز حمودة - فوزي فهمي) الا انه تعرض لكتاب آخرين من غير الدكاترة والذين لهم قدر من الباع المسرحي والوجود في المسرح السبعيني مثل عبدالله الطوخي وأيضا اسماء انتقلت من عقد الستينات الى عقد السبعينات امثال مصطفى بهجت مصطفى ومصطفى مشعل وايضا السيد حافظ (الذي عرفت محاولاته التجريبية في الاسكندرية وما لبثت ان تحولت الى الخليج العربي ثم عادت الى القاهرة مرة اخرى).

وينتقل الكاتب من خلال عنوان لمدخل الدراسة (تردي السبعينات)، وقبل الغوص في اعماق مسرح السبعينات وكتابه، محاولا صعود هذا العقد وكشف تطوراته السياسية والثقافية قبل الهبوط الى رؤياه السياسية، فتعرض الى سياسة الانفتاح الاقتصادي ولكافة جوانب التردّي الثقافية في مرحلة السبعينات مع وجود اعمال جيدة لكتاب جيدين هم الذين بقوا من هذا الخضم...

الفصل الاول: الرؤية السياسية - قضية الديمقراطية

وقد تعرض الكاتب لاهم كتاب المسرحية من الدكاترة وهم محمد عناني صاحب المسرح النفسي، (حيث يغوص في اعماله كلها في اعماق النفس البشرية دون ما لجوء الى التعقيد او الغموض مستهدفاً في نهاية الامر الخروج من الوهم الى الواقع). ويتضح هذا في اعماله مثل (البر الغربي) و(ميت حلاوة) ويهتم محمد عناني بشريحة خاصة ليست ثابتة في اعماله المسرحية وذات الفصل الواحد (السجين والسجان) و(الصديقان) وآخر عمل مسرحي له (المجاذيب).

ARCHIVE

سمير سرحان: (سقوط الحكم)

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

تتسع دائرة الرؤية السياسية عند سمير سرحان اذ انه يخلص من الوهم الى الحلم كما في مسرحية (ست الملك) حيث (الحاكم بأمر الله) أحد شخصيات المسرحية الذي يبحث عبثا عن الحقيقة والعدل والحرية، ويتضح من خلال احداث المسرحية مأساة الحاكم الذي سعى الى (تغيير الاوضاع) من خلال الحكم.

فوزي فهمي: (أصول الحكم)

تتسع عند فوزي فهمي مساحة الرؤية السياسية اكثر، حيث يتعدى قضية الحكم الى تفرعات العدالة والحرية ويظهر ذلك في رواية (أوديب) او (الفارس والاسيرة) وايضا (لعبة السلطان).

عبد العزيز حموده: (قضية الحكم)

حين نصل لآخر الدكاترة تتكرر لعبة الحكم لتتخذ شكلا آخر الا وهو قضية الحاكم والمحكوم من خلال وجهة نظر الشعب. ويتجلى هذا في نصوصه المسرحية (الناس في طيبة) و(الرهائن) و(ليلة الكولونيل الاخيرة) وايضا (الظاهر ببيرس).

ثم أبدى الناقد مصطفى عبد الغني ملحوظة بعد هذا الكشف عن كتاب السبعينات الاربعة من الدكاترة (قثمة قول مغلوط لا يكف عن ترديده الان هو ان (الدكاترة الاربعة هم وحدهم مسرح السبعينات) وتلك الملحوظة ترتفع الى درجة التصحيح التاريخي عن كتاب آخرين من غير الدكاترة. حيث ان هناك ما عرف (بمسرح القهوة) قدمه ناجي جورج ويمثله ايضا السيد حافظ اiban فترة السبعينات وبتجاربه التي لم تكف عن التمرد على المسرح الدرامي . . وايضا عبدالله الطوخي . . (ويسري الجندي وابو العلا سلاموني) لكنها تبلورا اكثر في عقد الثمانينات. فكان كل هؤلاء في مسرح السبعينات، لكن ظل الدكاترة من ألمع الكتاب في هذا العقد. ثم يدين المؤلف جيل السبعينات كله من الكتاب حيث انحصروا في قضية اصول الحكم والقيم الاجتماعية والعدل والفكر الحديث كان بإمكانهم استيعاب العديد من الصدمات السياسية واعادة افرازها فنيا في ضوء امكاناتهم.

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

يبدأ الفصل الثاني بهذا العنوان (البناء الفني) (نحو الهوية القومية)، ثم يطرح الكاتب مصطفى عبد الغني سؤالا هاما لمحاولة المناظرة بين الستينات والسبعينات: هل المسرح المصري في الستينات قد تأثر حقيقة بتجربة المسرح المصري السابقة عليه في عقد الستينات؟ وقد اوضح الفارق بين ما كان يشغل هذا الجيل وذاك من قضايا فكرية وأحداث سياسية وتغيرات للمجتمع، فكان لكل جيل - اذن - ارهاصاته الفكرية وانشغالاته من احوال وقضايا وطنية.

التجريب الغربي

من أهم القيم الدرامية تمثل سمات جيل السبعينات وهي قيمة الاسقاط

السياسي، ثم يتجه الكاتب لابرار حركة التمرد من خلال التجريب والتي تميز بها كتاب هذا العقد (وإن كان التمرد عند عبد العزيز حمودة وفوزي فهمي جاوز الحد عند كاتب آخر عرف في نفس العقد - السبعينات - هو السيد حافظ) (ص ٦٤).

ففي محاولات السيد حافظ التي جاوزت حد التمرد الى حد الثورة على كل التقنيات المعروفة وغير المعروفة، تعود جذور التجريب عنده الى المناخ الذي عاش فيه والذي يصفه سعد اردش في مقدمة دراسته التي ضمنها عدة نصوص صدرت للكاتب بعنوان (حبيتي اميرة السينما) حيث يقول سعد اردش ان هذا الكاتب ينتمي الى جيل (عاش حياته ويعيش شبابه ملتاعا يكتب بسلسلة من الهزائم الوطنية والقومية، وكان من الممكن ان يعيش عصر التمرد والاشتراكية والعدالة والضيق من كل ما كان يثقل كاهل الاجيال السابقة كالأجيال :

١٩١٩/١٩٤٦ وما قامت من اجله ثورة يوليو ١٩٥٢ وما تلاها. (ص ٦٥) كما كان ايضا لهذا الجيل معاناة في مجال الثقافة بالاضافة الى معاناته السياسية حيث كان ممنوعا عليه الاقتراب من هيئة المسرح والثقافة الجماهيرية كما كان محظورا عليه التعامل مع مثقفين حكم عليهم اما بالصمت او بالرحيل الى دول اخرى فيعتبر وطأة المناخ وعسفه بقدر ما كان التمرد على الشكل الفني والثورة عليه. ومن هنا فبينما اقترب بعض كتاب جيله بحذر شديد من المسرح التجريبي اقترب هو منه بشكل جاء محولا اعادة تركيب جماليات الشكل المسرحي ليعيد توزيعها تبعا للمضمون الذي كان يحتوي على قدر من المرارة والغضب. وهذه المحاولات التجريبية تجدها عنده بدءاً من العناوين الغريبة التي اختارها لنصوصه من أمثال (كبرياء التفاهة في بلاد اللامعنى، الطبول الخرساء في الاودية الزرقاء، حدث كما حدث ولكن لم يحدث اي حدث، حبيتي انا مسافر والقطار وانت والرحلة الانسان، هم كما هم لكن ليسوا هم الزعاليك، الحانة الشاحبة العين الخ) (ص ٦٦) ويمتد الجموح من العناوين الى الشكل الذي اختاره اذ نلاحظ انه يهجر فترة تقسيم المسرحية الى ثلاثة فصول أو أربعة فصول في اغلب الاحيان فإذا هو يحكم بوضع الموقف والخروج منه بحلية فنية جديدة انه في نص (٦ رجال في معتقل ٥٠٠ شمال حيفا) يقسم النص الى عدة

جسور: الجسر الأول، الجسر الثاني، اما في (أميرة السينا) فهو يقسم نصه الى لقطتين: لقطة اولى، لقطة ثانية، ثم هو في نص (الخلاص) يقسم نصه الى ثلاثة حدود: الحد الأول، الثاني، الثالث، (ص ٦٧).

كما يبدو هذا الجموح في تحطيم عناصر الشكل المركب واتساق اللغة الواحدة والقوالب التقليدية والشخصيات والحوار الى غير ذلك من المفاهيم التقليدية. ان دلالات نصوص السيد حافظ تنطلق في اتجاهات عديدة منها الدرامي والمحمي والتجريبي وتتداخل الحدود حتى يصعب معها تحديد ما هو هذا الشكل اوداك، وفي احد نصوصه الاخيرة نجد ان الممثلين لا يكادون ينتهون من القاء اغنية لها علاقة حميمة بالنص حتى نراهم على المسرح يخرجون بعد الانتهاء من الاغنية والاضواء ليخاطبوا الجمهور (ص ٦٧) وعالم السيد حافظ بعد ذلك هو عالم تجريبي يختلط فيه الحلم بالاسطورة والواقع بالتاريخ وتمتد غرابته من العناوين الى التشكيل الفني والى اقنعتة المتباينة ومباشرة وعشيته التي تترجم حال عدد كبير من الشباب المصري الذي عرف هزيمة ٦٧ وذاق مرارتها غير ان محاولة السيد حافظ التجريبية ترك اثارا سلبية لا يستطيع قارئه (او متفرجه) الخلاص منها. ان الغلو في التجريب ينال كثيرا من غرابة التجربة وإيجابياتها وبواعثها الحقيقية، كما انه في محاولاته للخروج من الاطار الكلاسيكي الى التعبير التجريبي لا يتردد عن استخدام اية وسيلة واية حيلة.

الظواهر التراثية

ثم ينتقل بنا المؤلف الى عنوان آخر يتحدث فيه عن التراث ويؤكد ان الدكاترة الاربعة نهلوا منه بالاضافة الى السيد حافظ الذي نراه قد قطع شوطا كبيرا من هذا الطريق، واعماله تؤكد هذا، مثل (ظهور واختفاء ابوذر الغفاري) حيث الاسقاط على تأكيد وضياح قيمه العدالة الاجتماعية وهيبة وكرامة الانسانية في هذا العصر، وكذلك في نص (حكاية الفلاح عبد المطيع) وكل من تلمس من كتاب السبعينات من تراث اسقط هذا على عالمنا المعاصر.

ان اللغة تظل في المسرح السياسي (ص ٧٩) دون شك من أهم عناصر العمل المسرحي ، ففي الوقت الذي يدين به الكاتب د . حمودة بأنه خلط بين الفصحى والعامية وهي من السمات السلبية كما في نص (الناس في طيبة) فهو يوضح مدى جموح التغريب عند السيد حافظ في لغته التي جمعت في عنوان واحد مستويين من الفصحى والعامية دون ما تردد بالاضافة الى ميل السيد حافظ الى الكلمة الشعرية في معظم الاعمال ، رغم فقد منطقية اللغة عنده ، فاللغة عند السيد حافظ خاصة في مسرحه الغاضب مثال للثورة على كل شيء . ونستطيع القول ان د . سمير سرحان له لغة خاصة به وعالم خاص ، أما د . محمد عناني فنحن نصل الى درجة عالية من الرقي اللغوي في عالمه المسرحي . ان ما يميز هذا الجيل حرصه الشديد على الشكل الدرامي للمسرح .

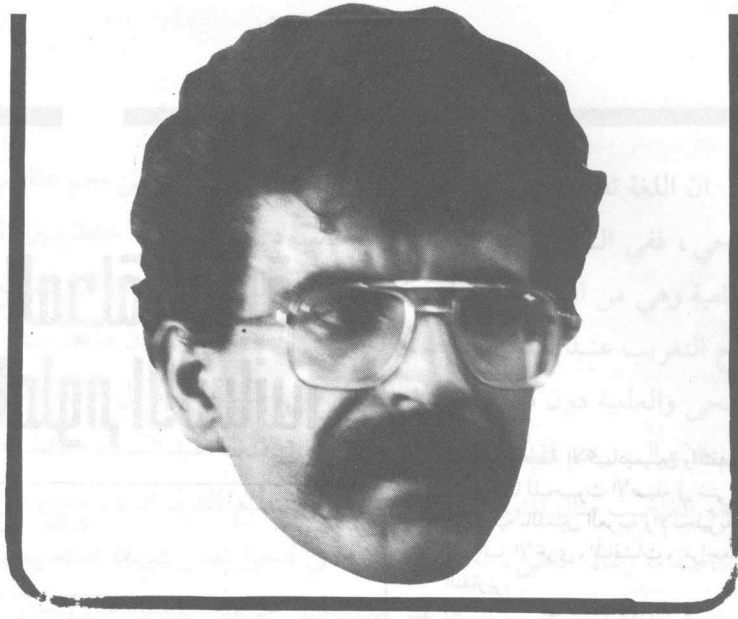


كلمة اخيرة

ومهما يكن فإن عقد السبعينات وان لم يتميز في محاولاته بالمغامرة في اتجاه تأصيل مسرح تراثي فإنه حاول ان يلقي في تيار الثمانينات ويعمق مجراه . .

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>





● الفنان التشكيلي مروان العالان

حوار مع الفنان التشكيلي

مروان العالان

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

أُجريت الحوار: سهير التل

□ أنا فنان تشكيلي احب الشعر والقصة الى درجة الرغبة في كتابتهما.

□ الكائن الذي لا يتطور غير موجود على الاطلاق.

□ الفن التشكيلي فضاء رحب اقدر على استيعاب اشواق الانسان من بقية الفنون.

ان الرسم يصنع ما لا تصنعه الكتابة، ويفعل ما لا تستطيع كثير من القدرات الابداعية أن تفعله، واللوحة التشكيلية بما تحمل من أدوات متعددة تكون أكثر قدرة على الفعل والتأثير، وكلما ازدادت الأدوات المكونة للعمل الابداعي كلما كان التفاعل معه وبه أكبر.

هذه هي القاعدة في عملية التفاعل مع الانتاج الانساني الابداعي، إلا أننا نلاحظ العكس تماماً، فبدلاً من أن يكون التناسب بين ازدياد عدد الأدوات والتفاعل معها وبها طردياً، نراه عكسياً، حيث يقلّ التفاعل فعلاً مع العمل الابداعي كلما كثرت الأدوات المكوّنة له. فالتأثر بالقصة، أو القصيدة، والتفاعل معها وبها أكبر منه في اللوحة التشكيلية حيث تزيد الأدوات المكونة للوحة زيادة واضحة عن تلكم المكونة للقصة أو القصيدة. ويبدو ان سر هذا الوضع يكمن في عدم الرغبة في اجهاد الذهن بمحاولة الربط بين الأدوات المكونة للعمل، وفهم ودراسة العلاقات المتشابكة المتداخلة فيما بينها، فترى المشاهد يميل الى التفاعل مع أداة واحدة تاركاً خلف جدار وعيه بقية الأدوات التي لا بد منها لفهم العمل الابداعي ككل متكامل.

في معرض الفنان مروان العلان «المدينة» والذي أقيم في صالة العرض بالمركز الثقافي السوفياتي بعمان في الفترة ما بين ١/٢١ - ٨٨/١/٣١ نجد تجربة أخرى مختلفة حيث كان المعرض محاولة جادة من الفنان لكسر حالة الجمود الذهني لدى المشاهد باستفزاز وعيه المباشر وعقله الباطن في استكناه أسرار لوحات وألغازها، ومعرفة ايماءات الألوان والتكوينات ودلالاتها، ففي الحالة التي يرفض فيها عقل المشاهد أن يفتح بعض نوافذه المغلقة، أو يستكين لحالة الرضى بالتفاعل مع أداة واحدة في اللوحة، كان الفنان يكسر الأقفال بطريقة عنيفة تدفع المشاهد إلى مشارف التأمل والاستغراق للوصول إلى الملامح النهائية المؤثرة للتفاعل الوجداني مع اللوحة، لذا حفلت لوحاته بكل الأدوات التشكيلية المعروفة، فمن الرسم بالفرشاة والسكين وأطراف أصابع اليد، إلى استخدام الخط العربي بتشكيلات لونية غير كلاسيكية تقتحم عالم اللاشعور دون السماح للوعي بمحاصرته في قوالب اللفظ، مروراً بوهج

اللون وتأجيج الحركة الداخلية للعلاقة بين هذه الأدوات، هذا كله جعل من المعرض ظاهرة مميزة، وبشارة بولادة جديدة على بساط الفن التشكيلي الأردني المعاصر. .
مع الفنان مروان العلان كان هذا اللقاء.

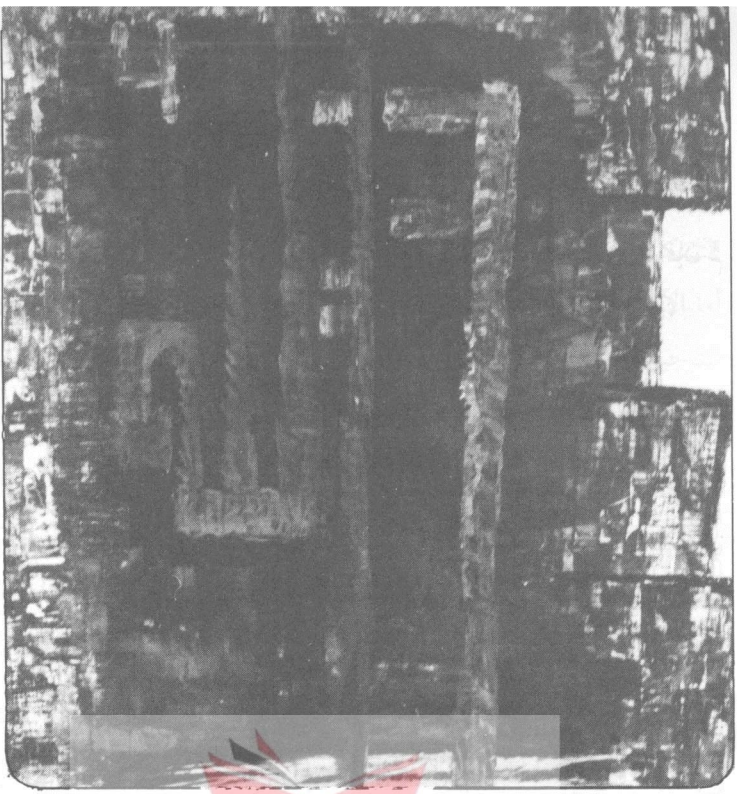
الكائن والتطور

* هناك نقلة نوعية كبيرة بين المعرض الأول، والمعرض الثاني، كيف ترى هذه النقلة، وهل تعتبرها تطوراً على صعيد الأداة التشكيلية فقط، أم أنها تنسحب على المضامين أيضاً؟

— التطور هو الحالة الطبيعية المستمرة لدى الكائنات جميعاً، وعلى رأسها الانسان، لذا فالكائن الذي لا يتطور غير موجود على الإطلاق، وإنما تختلف الكائنات في تطورها على صعيدي الكم والكيف حسب ما يمليه الواقع الموضوعي والارادة الذاتية لدى الكائن.

من هنا يسعدني جداً أن يكون تقييم البعض لمعرضي الثاني بهذه الصورة، مما يعني أنني في حالة طبيعية وأتطور بشكل صحيح، واستطيع القول ان العام ١٩٨٧ - وهو الفاصل الزمني بين المعرضين - كان حافلاً بكل ما يمكن ان تحتزنه روح الفنان وذاكرته، من مشاهدات واحداث وانفعالات، وقد بلغت أوتاري الانسانية في هذا العام أقصى إنشداد لها، كما أن ثقافتي الفنية والفكرية قد أثريت بشكل طيب، أما تفاعلي مع الأحداث التي وقعت خلال العام فقد منحني مخزوناً وجدانياً غزيراً، وقد استطاع المطلعون المعنيون أن يدركوا النقلة التي أسعدني أن يقيم بها مستواي الفني، هذا على الصعيد العام، أما على صعيد الأداة التشكيلية، فإن تجربتي معها كانت فريدة ومميزة، إذ في غضون الفترة الزمنية إياها استبدلت اداتي التشكيلية وطوعتها بما جعلها تناسب مع جموعي وانفعالي.

في المعرض الأول تعاملت مع الخطوط والظلال بكثير من الحذر والتوجس. فكانت لوحاتي أشبه ما تكون بالاسكتشات الشبيهة بالصور الفوتوغرافية الملتقطة



● «انت الله»
من لوحات
معرض المدينة.

بدون تدقيق أو دراسة، إنما نتيجة اندهاش بلحظة ما، ومشهد ما. أما المعرض الثاني (المدينة) فقد وقفت متأملاً، ودققت النظر في التفاصيل المكتظة، حيث غرقت في دوامة حقيقية تركت آثارها على كل لوحاتي، هذا مع ان المضمون في اللوحات لم يخرج عن الخط العام لهموم الانسان والوطن والصراع الدائر بعنف في كل شيء.

إن الصراع الذي عشته إبان الفاصل الزمني بين المعرضين، والذي امتد حتى أصغر جزئيات حياتي، وتسرب حتى إلى أدق تفاصيل مشاعري، مازال يعتمل حتى اللحظة في كل مكونات وجودي، وهذا يعني أنني لم استوف بعد شروط الارتقاء التي تجعل مني خطأ مميزاً على نسيج الحركة التشكيلية لأن الصراع لا ينتهي والارتقاء لا ينتهي والهم الوطني والانساني مازال يخيم على روحي ووجداني ويستنزف أعصابي وطاقتي. إن وظيفة الصراع هي أن ينفي ما لم يعد له قيمة في الحياة فإذا لم يؤد هذه الغاية ولم يستطع ايصال الانسان الى هذه النتيجة كان حالة شاذة وليس صراعا صحيحا

في سياق حركة الحياة، فإذا تحول الصراع إلى حالة استنزاف متواصلة، لم يعد هناك إلا الجفاف والعطش، وكشف عن خلل غاية في الخطورة، ولربما أحدث الانحراف.

إن للفنان همومه وطموحه الصغيرة ونزواته وطفولته الدائمة النزق، فإن لم ترتفع إلى مستوى معقول أدت إلى استنزاف قاتل، ونضب بسببها معين الابداع.

الفنان والالتزام

* في المعرض الأول التقينا بالأطر العامة لشخصية الفنان الملتزم، حيث تبلور الهم الوطني بالدرجة الأولى بصيغته التشكيلية المباشرة، وفي المعرض الثاني نحن أمام فنان ملتزم. وبصيغ تشكيلية مختلفة تماماً، كيف تعرّف الالتزام لدى الفنان بالهم الوطني السياسي الاجتماعي بين المرحلتين؟

– الالتزام هو الالتزام، يضيق أو يتسع حسب المساحة التي يتيحها الفنان من روحه ومشاعره وفكره، إذ قد يضيق الالتزام حتى يجمد أمام بيان سياسي وقد يتسع حتى يشمل ابتسامة على شفة امرأة معشوقة.

في معرضي الأول كنت خارجاً من تجربة مريرة، وكان وعيي الاجتماعي الفكري محكوماً بردة فعل طفولية غاضبة اتسمت بالمغامرة والانفعال لذا كانت اللوحات مباشرة المضامين والأشكال، إلا أن العام ١٩٨٧ بما حمل من أحداث انعطفت بها حياتي بشكل كلي. انضج هذا الوعي بسرعة متصاعدة فاتسع مفهوم الالتزام ليشمل كل شيء ابتداء من القضية المركزية (فلسطين) وما شابهها من قضايا الشعوب وانتهاء - كما قلت - بابتسامة على شفة امرأة أحبها تجدد انعكاسها على لوحاتي، مروراً بكل القضايا التي تهم الإنسان - كل إنسان - في الأرض - كل الأرض - هذا الاتساع شمل المضامين والأداة التشكيلية كذلك، ولم يعد هناك حاجز يحول دون الابداع إلا العامل الذاتي ومدى النضج الذي أصل إليه.

* كفنان شاب - من وجهة نظرك - أين يقف الفنانون الشباب وسط الحركة التشكيلية في الأردن، ما هي طموحاتهم على صعيد الاضافة إلى هذه الحركة، وهل

هناك اضافة حقيقية يقدمها جيل الشباب؟

- الصياغة الصحيحة للسؤال هي : أين يقف غير الشباب في شارع الحركة التشكيلية، لا أين يقف الشباب، لأن الموقع الأساسي والمهم والفاعل هو للشباب، أما الآخرون فإما قادمون إلى الشارع ليرفدوا المسيرة، أو على الجوانب في موضع التوجيه والارشاد أما في الاردن فإن عمر الحركة التشكيلية مازال في بدايته، لذا لم يميز لنا أن نفصل بين الاجيال، فالجميع مازال - فنياً - شاباً، لم يشخ منهم أحد، الا من شاخت روحه وانزوى وأثر الصمت والهدوء ووافق على شطب اسمه من قائمة الجيل، ان هناك فوارق زمنية قصيرة بين فناني الأردن، وجميعهم ينتمون إلى هذا العصر المضطرب المتدفق بالأحداث، المتطور بشكل متلاحق متسارع، لذا فكلهم قادر على الاضافة وتقديم شيء ذي قيمة لهذا التاريخ التشكيلي الذي بدأ زمنه.

أما طموح الفنانين فلا أظنها تعدو طموح الإنسان الذي يريد الحياة، مع اضافة لمسة ابداعية تمنح الفنان ارضا صلبة يقف عليها، ومعركة اخرى ينتصر فيها، ولوحة جديدة تمسح جرحاً أو تغسل افقا أو تضيء شمعة.

إننا لا نطلب الكثير. نطلب الحب والحرية وأشياء صغيرة اخرى تشكل حياتنا الجامحة.

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>

خط متواصل من التأثير

* ما هو رأيك بمن سبقوك على صعيد الأداة التشكيلية، والمضامين، وما هو حجم الاستفادة منهم والتأثير بهم؟

- أنا لم آت من مجرة اخرى، ولم أولد من رحم الغيب. ولم تنشأ موهبتي في حالة السكوت. انسان له جذوره وأغصانه، ورقة في شجرة الحياة، تأخذ نسغها من غيرها، وتعطي ثمرها لغيرها فتواصل بهذه العلاقة حياة الجميع.

لقد صنعتني الحياة وانضجتي التجربة وكلتاها تحتوي عددا هائلاً من الجزئيات بما فيها السابقون من الفنانين، بدءاً من الإنسان الأول الذي رسم على

الصخور حيواناته الأليفة والمفترسة، وانتهاء بإنسان العصر الذي يعتمد على الحب ويتجلبب الفداء والتضحية مروراً بكل إنسان ينبض فيه عرق الحياة المبدع .

* في العالم كله مؤسسات وقوانين ترعى المشتغلين بالفنون الجميلة، كيف تقيم دور المؤسسات المحلية في رعاية الفنان التشكيلي المحلي، رابطة الفنانين، دائرة الثقافة، وحاليا وزارة الثقافة؟

— لو اقتصر السؤال على الشطر الأول لكان أرحم وأبعد عن الألم والنزف، فالحدث عن الآخرين يريح القلب والفكر ويترك المتحدث في الظل لا يثير غباراً ولا يستغضب أحداً. إن مؤسستي الحقيقية التي ترعى موهبتي الإبداعية هي مساحة الضوء التي يلقها في داخلي شعوري بإنسانياتي وانتمائي والتزامي . . ومناقري المضيفة في مسيرتي إلى شاطئ الإبداع هي تلك الحزمة المقدسة من حب الآخرين واهتمامهم ومتابعتهم المنبثقة من رغبتهم في تحقيق حلم الإنسانية الكبير.

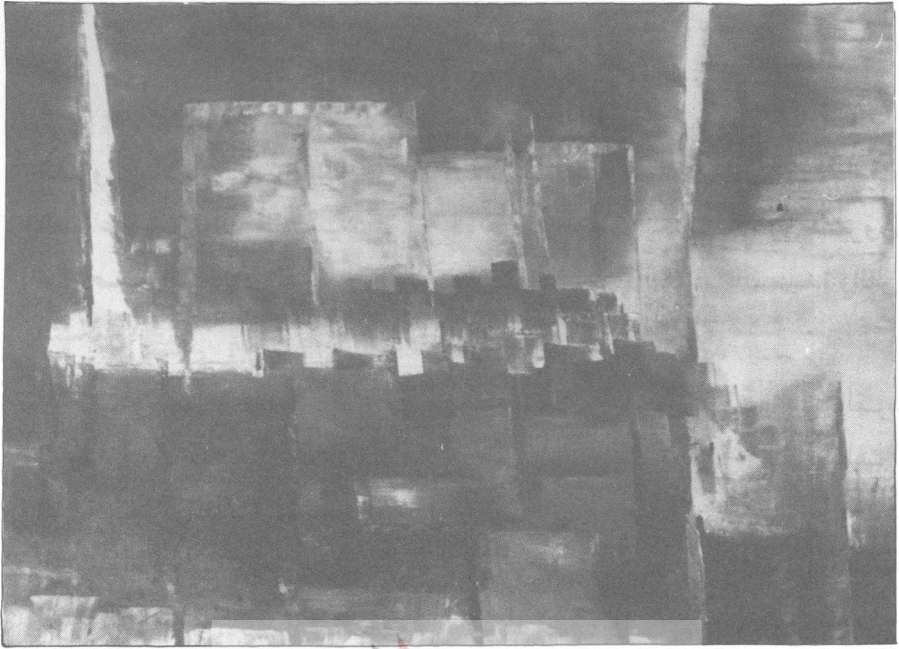
أما ما عدا ذلك من مؤسسات فأنا لا أعرف عنها شيئاً، مكتفياً، بمؤسستي الخاصة، ومناقري الدائمة الإنارة . . إن حب الناس معين لا ينضب وأنه لقادر على إثراء ليس حركة التشكيل وحدها بل كل جوانب الإبداع المتوهجة .

ARCHIVE
http://Arhrith.com
الإنسان والمدينة

* لو حاولنا إعادة مضامين معرض (المدينة) كتابة فماذا تقول في المدينة التي قدمتها في معرضك، وهل ثمة مدن أخرى ستأتي؟

— لقد وقفت أمام المدينة، لا الأبنية والمساحات فقط، بل الزمان والإنسان والفكر والعلاقات والأحلام لذا فلوحات المدينة تقول :

أنا المدينة . . صنعني الإنسان ليحتمي بي ويرتقي، أشاد أبنيتي . . مكاناً وزماناً أجهد فكره وروحه لتكوينني بالصورة الأكثر تناسقاً مع إنسانيته . . صنع مني (إلهاً) جديداً . . نظم شوارعي وعلاقاتي وأحلامي وأنظمتي . . وكنت أمتد . . لا معه بل فيه وليس في سياق حركته بل في الاتجاه المضاد . . كنت امتد في مشاعره فأفكك تماسه



● «مدينة من زجاج»، من لوحات معرض المدينة.

ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

واتكىء بثقلي على روحي، واضغط على أعصابه وأحلامه . . حتى وجد نفسه ذات يوم غير قادر على التنفس، عندها حاول المقاومة، ، تمرد . . أراد النجاة، هرب مني إلي طارده في شوارعى وأزقي، ، خنفته بحبل قيمه وفلسفاته وأحلامه، علّفته على أغصان فنه وفكره وتطلعاته . .

هذا ما يقول قسم من اللوحات أما القسم الآخر فيقول:

أنا الإنسان جزء من المدينة . . سأعرف كيف أصلح غلطتي وأدجن مدينتي . . أنا الذي سوف يكسر طغيان السكون والتمدد القاتل وأقيم مدينة أكثر قدرة على احتضان أشواقى . . من أجل مدينة لا تكبر فتخني ولا تصغر فأدوسها . . والمدينة القادمة - مدينة الحلم - ستحمل صراع الإنسان ضد المدينة الخائقة الممتدة في كهوف الظلم . . انها حلم الإنسانية الكبير.

الفنان والتخصص

* كفنان سبق أن قدمت القصة القصيرة والقصيدة . . هل تجد أنه من الضروري الاستمرار بالعمل في هذه الاتجاهات الثلاثة ، أم أن تطويرك لأداتك الفنية على صعيد التشكيل سيغنيك عن التوجه إلى احتراف الكتابة . وما هي الفروق على صعيد الوجدان الفني بين صيغ التعبير الثلاث ، القصة ، القصيدة والفن التشكيلي ؟

— في مجتمع كمجتمعنا تحكمه قوى مختلفة متداخلة ، وتسير حياة الفرد الوجدانية والابداعية فيه عوامل لا علاقة لها بالابداع والوجدان ، وضمن مناهج التربية البيتية والمدرسية والجامعية والحياتية . . في مثل هذا المجتمع لا يستطيع الفرد الناشئ أن يصر طريقه ، لذا لا يرى سوى الضباب والدخان والأوهام ومضات بعيدة لا يستطيع تبيين كنهها وحقيقتها ومصادرها ، لذا تراه يتخبط في مسيرته ولا يستطيع تحديد مسار حياته ، بل هويته الابداعية . .

لقد بدأت التأليف - إن صح التعبير - وأنا في العاشرة حيث كنت أجمع من كتب مختلفة أحداثاً وأحاول إيجاد رابط بينها وأعيد صياغتها . . وبدأ الرسم - إن صح التعبير - في الثانية عشرة عندما كنت أقلد لوحات لفنانين كبار وارسم صور اخوتي واصدقائي بالطرق البدائية ، كما بدأت نظم الشعر - إن صح التعبير - في الثالثة عشرة حيث كتبت مجموعة من القصائد في مواضيع شتى . . ولم استطع تبيين خطي الابداعي .

وكبرت ، وتناوشتني القوى التي تحكم المجتمع مضافا إليها قوى الفقر والتشرد والقهر والاحتلال فما هي هويتي الابداعية ، وكيف احدد مسارها ، وعلى أي ارض اقف ، وبأي خندق احتمي وفي أي اتجاه اطلق النار . ؟ . لم أكن أدري . . لذا كانت لي محاولات في القصة لم أرض عنها ومحاولات في الشعر ، والشعر المسرحي . . ولم أرض عنها ، وكانت رسوماتي الأولى من «بوسترات» ولوحات ذات مضمون مباشر وصارخ وكذلك لم أرض عنها ، حتى معرضي الأول ، عندما وقفت أمام لوحاته



● «مدينة أحبها»
من لوحات
معرض المدينة

وحدي لم أجد فيها نفسي وروحي فلم أرض كثيرا عنها، إلا أنني استطعت تبين خط واضح ترك صدّي في داخلي وارتسم على روحي كما يرتسم خيط الدم على جسد جلده السياط في يوم بارد. كان هذا هو الخط التشكيلي الذي ازداد بريقا مع ارتقاء اداتي التشكيلية وتجاوبت معه كل أشيائي وجزئياتي. . عندما برزت هويتي الابداعية وتحددت تماما.

أنا مع التخصص، وتخصص التخصص إن لزم الأمر، واستطيع القول. . بل والصراخ بأعلى صوتي. . أنا فنان تشكيلي. احب الشعر والقصة لدرجة الرغبة في كتابتهما.

أما عن الفروق بين الصيغ الثلاث. فأنا لست ناقدًا أدبيا أو تشكيليًا مع قدرتي على تذوق المادة الأدبية والفنية، لذا استطيع القول إن لكل صيغة من الصيغ عالمها المستقل وفرسانها الذين يجوبون ميادينها، ولكل ميدان مساحاته وصعوباته المختلفة، إلا أن أدوات الفن التشكيلي أكثر تعدادا وأعمق تأثيرا فالقصيدية إن لم تقف على خيط

كالصراط المستقيم لم تصل ، فإن ارتفع فارسها بمستواها «استنخبت» واحتضنتها بطون المراجع ، وان هبط مستواها تلقفتها سلال المهملات ، بينما اللوحة التشكيلية أوسع عالمًا ، وأكثر تنوعًا ، فإن ارتقى مضمونها غطى على هبوط تشكيلها مثلاً ، فيتوازن التقييم وإن لم يجد الفنان روحه ووجدانه في خطوطها وجددها في ألوانها وهكذا .

إن الفن التشكيلي فضاء أرحب ، وأكثر قدرة على استيعاب أشواق الإنسان وأحلامه وطموحاته وعواطفه ، فهو بذا أغنى وأكثر إثراء لروح الفنان المتعطشة . . إن حب الحياة الذي يتدفق شلالا هادرا داخل كل فنان لا تستطيع الصيغ الأخرى أن تعبر عنه ، كما وانني اضيف هنا مقولة صغيرة أتمنى أن أستطيع توسيعها والوقوف أمام تفصيلاتها ودراستها بشمولية ثم نشرها . . هذه المقولة تعتمد على قدرة الفنان على إشغال أكثر من حاسة لدى المشاهد بالاضافة إلى العقل أثناء التعامل مع اللوحة .



لقد استطعت الوصول من خلال علاقتي بأدواتي التشكيلية إلى تنظيم علاقة وثيقة وصحيحة بين اللون والشكل والخط من جهة ، وبين الخواص والعقل من جهة أخرى ، فلا يستغرب أحد إذا سمع صوت اللوحة في حالة قدرته السليمة على الإصغاء ، أو شم رائحة اللون إذا نظف أنفه من الروائح التي تعطل حاسة الشم الحقيقية ، ولا يندهش أحد إذا تذوق من خلال مشاهدته للوحة طعما مرا أو حلوا . . الخ إن القدرة على الارتقاء بالخواص والتشكيل إلى هذا المستوى يعني قفزة هائلة في عالم التشكيل ، نتمنى القدرة على استيعابها وتوصيلها .

إن في وجدان الفنان أشياء صغيرة خاصة ، وحيمة جداً ، ولديه قدرات غير عادية لا يستطيع البوح بمكنوناتها وأسرارها ما لم تنضج وتؤتي ثمرتها ، فإن لم يتابعها ويستقطب شواردها فقد الكثير ، وافقد الانسانية مكاسب ابداعية فذة .

مسرعية كارول

تأليف الكاتب البولندي
سوافومير مروچيك
ترجمة: د. محمد هناء عبدالفتاح متولي



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhiit.com>

نبذة عن المؤلف

ولد سوافومير مروچيك في عام ١٩٣٠، كاتب مسرحي بولندي، ويكتب القصة القصيرة. كان أول عمل مسرحي له «الشرطة» ١٩٥٨، ثم مسرحيات ذات الفصل الواحد: «في البحر المتكامل» و«ستربتيز» و«كارول» عام ١٩٦١. والتي نقدم ترجمتها للقارئ.

يعتمد مروچيك في كتاباته على المفارقات المضحكة والسخرية الدرامية. إنه يقيم في كتاباته نوعاً من الحساب مع التراث القومي للبلاد، بمعنى أنه يحاول أن يحو زيف تلك المفاهيم التي تتعامل مع التراث بشكل سلفي، يتصف بالتصنع والكذب

الاجتماعي والسياسي، . وبهذا يكشف الجانب المظلم الذي يخفي قيمتها الصحيحة، ليفسح المجال أمام المصطلع للنظر إليها بشكل حيادي صحيح، كما في مسرحية «تanjو» ١٩٦٤. وتحت حجة «الفانتازيا» و«التغريب» تنكشف عقلانية هذا الكاتب الساثيري الساخر، الذي يستثير حساسيته عدم الوضوح، والخطأ في منطق أسلوب التفكير والقول والفعل. إن مروجيك يدين كل هذا، ويصل حتى بآثارها العبيثة المترتبة عنها، ومؤثراتها غير المتوقعة، بواسطة المواقف الكوميديّة والمصطبغة بروح الفزع والرعب. ويدين مروجيك الوهم والتمسك بالماضي الحافل بالأحداث العظيمة والأساطير، للهروب من الواقع. كما نرى في مسرحيته «الديك الرومي» ١٩٦٠، «وموت ضابط» ١٩٦٣.

يقف مروجيك كذلك بالمرصاد ضد «تأليه الفن» وأسلوب «الفن للفن» واعتباره بديلاً عن الحياة، وقسوة الحياة اليومية، كما نشهد في مسرحية «الجزارة» ١٩٧٣، ويسخر من المليودراما في مسرحية «الأحذب» ١٩٧٥. أما في «المهاجرين» ١٩٧٦ - وهي مسرحية تتكون من بطلين - فيرسم فيها لوحة مأسوية عن حياة المهاجرين خارج أوطانهم. أما في مسرحية «السائرون على الأقدام» ١٩٨٠، فيقدم فيها جانباً آخر من البشر، أثناء هروبهم أمام الحرب، وتحليله لمختلف المواقف الإنسانية أمام أبرياء يقدمون أنفسهم قرباناً للحرب دون سبب أو معنى.

إن أهمية أعمال مروجيك المسرحية وتنوعها، لا تؤكد فقط على أنه كاتب ليس مرغماً على الكتابة، بل على النقيض تشهد أعماله على ثراء مضامينها وتنوع أفكارها وأشكالها الفنية. وخلال أكثر من أربعين عاماً (١٩٤٥ - ١٩٨٧) يكتب سوافومير مروجيك ما لا يقل عن ثلاثين عملاً مسرحياً. ومع أن كل عمل مسرحي على حدة، نجد أنه يلمس الواقع البولوني المحلي، إلا أن هذه الأعمال تحتوي في الوقت نفسه على سمة الشمولية والعالمية.



النص المسرحي



ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhril.com>

الشخصيات

– الجد

– الحفيد

– طبيب نظارات

توجد فوق خشبة المسرح «كنبة»، بجوارها فوق الأرض كتاب. كرسيان. .
دولاب. . فوق الحائط قرص أبيض مكتوب عليه حروف كبيرة وأرقام مختلفة
الأحجام حيث تستخدم في فحص عيون المرضى. يرقد دكتور النظارات - وهو رجل
متوسط العمر مرتدياً أيضاً نظارته. يقرأ كتاباً مستلقياً فوق الكنبه. تُسمع دقات على
الباب. . ينهض الدكتور من فوق الكنبه)

الدكتور : أدخل

(يدخل الحفيد والجد، يدخل الحفيد أولاً، وهو رجل يتخطى عمره

الثلاثين - قوي البنية، يدخل من ورائه الجدد. عجوز صغير الحجم، ذقنه بيضاء من الشيب، يحمل بندقية لها ماسورتان).

الحفيد : صباح الخير سيدي الدكتور. هذا هو الجدد.

الدكتور : أهلا ومرحبا. آه، جدد؟ يبدو عليه أنه ما يزال متماسكا.

الحفيد : لقد جئتُ به اليك يا سيدي.

الدكتور : آتيتم من الصيد؟ حادث وقع نتيجة لإطلاق الرصاص؟ عين أصيبت؟

الحفيد : كلا، كلا، الجدد سيُصوبُ بندقيته فيما بعد

الدكتور : آه، يعني هذا أن الحادث سيتم مؤخرًا. حضر لي السيدان

للاستشارة والحصول على المناعة قبل حدوث الحادث؟

الحفيد : لن يكون هناك حادث. إن جدي سيطلق الرصاص من بندقيته، وهذا كل شيء.

الدكتور : وهل هذا شيء ضروري؟

الحفيد : يا سيدي، إن على الجدد أن يطلق الرصاص.

الدكتور : ماذا أقول؟ كبر السن له تأثيره وقوانينه على صاحبه.

الحفيد : معك حق، لا يتعدى الأمر سوى الحصول على نظارة.

الدكتور : أثمة مشاكل مع «البصر»؟

الحفيد : الجدد يرى بعينيه بشكل ضعيف. فإذا أعطيت للجدد «نظارة»، فسيطلق الرصاص.

الدكتور : حسب ما فهمت، سيصوب الجدد نحو الهدف.

الحفيد : هذا أمر طبيعي، انظر إليه يا سيدي الدكتور. يبدأ في البحث عن الهدف.

(ان الجدد حتى هذه اللحظة - كان وافقا في هدوء، يبدأ في تفتيش

الغرفة مترا مترا، وجهه ملتصق تقريبا بأرضية الغرفة، كالإنسان

الذي لا يبصر تماما)

الدكتور : ما الذي يبحث عنه؟

- الحفيد : (لا يجيب على الدكتور) جدي . أترك هذا الأمر لشأنه . ان الذي يبحث عنه لا يوجد هنا .
- الدكتور : بالطبع ، فلا يوجد سوانا .
- الحفيد : ان ، جدي لعنيد ، أنا أعرفه .
- الدكتور : وطني ؟
- الحفيد : انه لكذلك ، ولكن الأمر الذي يعنيه الآن هو البحث عن «كارول» .
- الدكتور : أيّ كارول ؟
- الحفيد : ستعرف في الحال أيّ كارول نعني .
- الدكتور : أهو أحدُ معارفكم ؟
- الحفيد : هذا أمر ينبغي معرفته .
- الدكتور : بأيّ طريقة ؟
- الحفيد : يجب إعطاء نظارة للجد . وبذلك سيتعرف عليه .
- الدكتور : وعندما سيتعرف عليه . .
- الحفيد : سيطلق عليه الرصاص . ولذلك فهو في أمس الحاجة الى النظارة ، حتى يتعرف عليه ، ثم بعد ذلك يطلق عليه الرصاص . . لقد جئنا من أجل ذلك يا سيدي الدكتور .
- (يفتش الجد تحت الكنبه ، تحت الكراسي ، يبحث في كل مكان تقع عليه يده ، لكنه في الوقت الحالي لا يخلع بندقيته من على كتفه) .
- الدكتور : هل قام المدعو «كارول» بفعل شيء سيء لكما ؟
- الحفيد : كيف يمكن معرفة ذلك ، إذا كان «جدي» لا يرتدي نظارة ، وليس بمقدوره التعرف عليه ؟ .
- الدكتور : معنى هذا أنكما لا تعرفانه ؟
- الحفيد : بالطبع ، لا يمكن معرفته ، إلا اذا تعرفنا عليه في البداية . هذا واضح على ما أعتقد .

- الدكتور : ولكن لماذا بالتحديد هذا «الكارول»؟
- الحفيد : أتريد أن يطلق «رصاصه» على كُلِّ فرد يقابله في الطريق؟
- الدكتور : إنك «ساديّ» يا سيدي . ان العدالة لابد أن تأخذ مجراها .
- الدكتور : ولأجل ذلك ما هو الضروري لأن يطلق الجَدَّ الرصاص على أحد؟
- الحفيد : لقد اعترفتَ بنفسك يا سيدي أنَّ على الجَدَّ أن يطلق الرصاص . وأنَّ كبر العمر له تأثيره وقوانينه على صاحبه .
- الدكتور : ولكن يمكنه أن يصوب بندقيته الى هدف مرسوم في الهواء ، نحو الطيور في نهاية الأمر ، وليس نحو . . .
- الحفيد : (مقاطعا) نحو أيّ شيء؟
- الدكتور : (متراجعا) نحو الطيور ، نحو هدف مرسوم . . .
- الحفيد : مَنْ؟
- الدكتور : ما الذي تقصده بمن؟
- الحفيد : أسأل مَنْ الذي عليه أن يصوب نحو الهدف المرسوم؟
- الدكتور : الجَدَّ بالطبع .
- الحفيد : (غير مصدق) الجَدَّ؟ <http://Archivebeta>
- الدكتور : أجل . . الجَدَّ .
- الحفيد : انك يا سيدي لا تعرفه جيدا؟
- الدكتور : اذا كان الأمر قد وصل الى هذا الحد ، فمن الواجب أخذ البندقية منه .
- الحفيد : (تزداد درجة دهشته - غير مصدق) منه؟
- الدكتور : (غير متيقن) مِنْ الجَدَّ .
- الحفيد : (في دهشة أكثر) مِنْ الجَدَّ؟
- الدكتور : هكذا فكرتُ في الأمر . .
- الحفيد : أسمح يا جدي؟

- الجد : (يتوقف الجد عن عملية التفتيش داخل الحجرة، واضعاً كَفَّهُ وراء أذنه) هيه؟؟
- الحفيد : أنه يقترح علينا أخذ البندقية منك .
- الجد : (يخلع البندقية من على كتفه) أين هو؟
- الحفيد : هنا، يقف بجوار الكرسي . أُمسِكْهُ لك؟
- الدكتور : في نهاية الأمر هذه قضية السيدين الشخصية، أنا لا أَدْخُلُ فيها .
- الحفيد : يتحدث السيد بشكل عاقل . إن البندقية منذ عشرين عاماً محشوة، ولا يتطلب مقتضى الحال وقتاً أطول من الانتظار .
- الدكتور : لماذا لا ينبغي الانتظار أطول؟
- الحفيد : فلنسأل يا سيدي جدي الحبيب . . . ان هذا السيد . .
- الدكتور : لا لا لا . . . اذا كان الأمر لا يستدعي الانتظار أطول، فليكن الأمر كما تريدان . . واضح أنه لا ينبغي الانتظار .
- الحفيد : ولكن الأمر يمكن مناقشته . جدي الحبيب ان هذا السيد . .
- الدكتور : لا لا لا . . . اني أصدق . . في نهاية الأمر اذا كان لدي الانسان بندقية محشوة . .
- الحفيد : أجل أجل . . ينبغي أن تطلق البندقية رصاصها . قبل أن يفعل ذلك الجد، أطلق أبوه ايضا الرصاص من بندقيته؟ . . إنه جَدّ جدي . .
- وقبل ذلك في الماضي السحيق أطلق اب ابيه . . دائما ماكان الجميع يُطلقون الرصاص .
- الدكتور : هيم، أجل . اذن وجب علينا أن نفحص جدّكم المحترم .
- الحفيد : يتكلم السيد في لُبّ الموضوع . جدي . . اقترب أكثر يا جدي . . (يقرب الجد نحوهما) .
- الدكتور : فليشغل السيد المحترم هذا المكان . (يجلس الجد في المكان المطلوب واضعاً البندقية ثانية على كتفه) .
- الحفيد : فلْيُضْغِ الجد الآن إلى الدكتور . أما «طاخ طوخ» . . فستحدث فيما بعد في أمرها .

الدكتور : أما هذه فيمكن أن نضعها هناك بعض الوقت . (يلمس الدكتور البندقية بتخوف . يهتز الجذ فجأة) لا . . حسنا حسنا ، كما تريد يا سيدي .

الحفيد : ان الجذ لا ينفصل على الاطلاق عن بندقيته . ينظفها يوميا - نحن في أسرتنا يعرف كل فرد واجبه .

الدكتور : (يتجه نحو لافتة اختبارات البصر ، يشير بيده الى الصف المليء بأصغر الحروف) هل بإمكانك يا سيدي قراءة هذا؟

الجذ : (ساهما) هاي . لقد شاهدتُ المرحوم أبي كيف كان يصوب نصف جنيه معدني في منتصف بطنه ، على بعد ستين خطوة ، لدرجة أن المصوب إليه كان يئن من القذيفة .

الدكتور : من فضلك حاول أن تركز تفكيرك . هل لديك صعوبات في قراءة هذه الحروف؟

الجذ : (بعد تفكير عميق) إيبه؟ ربما لم تكن ستين خطوة . بل خمسين .

الحفيد : فيما بعد يا جدي . . فيما بعد . . الان ينبغي أن تُصغي إلى ما يقوله السيد الدكتور .

الدكتور : مرة ثانية اذن . . هل بإمكانك يا سيدي أن تقرأ هذه الحروف؟

الجذ : إيبه؟ كلا .

الدكتور : وهذه؟

الجذ : أيضا كلا . أين «كارول»؟

الحفيد : فلتصبر يا جدي . ينبغي أن تُصغي إلى مايقوله السيد الدكتور ،

فبدون ذلك لن يكون هناك «طاخ طوخ» نحو «كارول» .

الجذ : آخ لسوف أريه .

الدكتور : وهذه؟

الجذ : ايه؟ كلا .

الدكتور : (يحاول تهدئة الجذ) ليست حالتك فاقدة الأمل بعد . فلنستمر في

فحصنا . وهذه؟

- الجد : ولكنني أفضل يا سيدي الرصاص . فإن الرش لا ينفعني في شيء .
- الدكتور : وهذه ؟
- الجد : ماهذا الشيء الذي تُرِيْنُهُ لي يا سيدي ؟ لا لا . . أيضا .
- الدكتور : هيم . من الواضح أن هناك ضعفا كبيرا في البصر . فلنجرّب الآن اللافنة الأخرى .
- هل بإمكانك يا سيدي قراءة ذلك
- الجد : كيف وأنا لا أضع على عينيّ نظارة ؟
- الدكتور : (يتكلم مع الحفيد) فلنحاول مساعدة الجد . هل بإمكانك أن تخبرني كيف فقد الجد حدة البصر ؟
- الحفيد : من الحلقة بلا توقف . دائما ما كان جدي يبخلق ، ما اذا كان العدو يقترب أم لا . وكما تعرف يا سيدي زجاج النوافذ في قريتنا «قذر» .
- الدكتور : أجل أن هذا يرهق البصر .
- الحفيد : قلنا له - مرات كثيرة - فلتتوقف يا جدنا عن هذا ، حتى يأتي العيد ، عندئذ سيُغسل زجاج النوافذ . ولكن الامر بالنسبة له كان يحتاج الى السرعة . . إنه حتى عبر الاحلام كان ينظر . انه كما هو لم يتغير .
- الدكتور : فلنعد الى المريض ثانية (يشرح الدكتور الى الصنف الذي به حروف مطبوعة بحجم كبير) وهذه ؟
- الجد : ماذا ؟
- الدكتور : من فضلك اقرأ .
- الجد : كلا !
- الدكتور : لحظة من فضلك (يسحب من وراء الكنبه لفه عبارة عن ورقة بيضاء ، يفردها ويلصقها بالخائط ؛ مطبوع عليها بصبغة سوداء ، حرف «أ» وهو الحرف الوحيد . إن هذا الحرف ضخّم ضخامة الانسان) والآن ؟
- الجد : جائع أنا .
- الدكتور : ليس هذا ما أعنيه ، هل تستطيع الآن أن تقرأ ما تبصره ؟

الجد : إيبه من أين لي هذا؟
الدكتور : (يخرج من الدولاب صندوق النظارات، ويضع على أرنبه أنف
الجد، النظارة الاولى، مع ملاحظة أن الجمل التالية ستؤدي بإيقاع
سريع) والآن؟

الجد : كلاً!
الدكتور : (يبدل النظارة بنظارة أخرى) والآن؟

الجد : كلاً!
الدكتور : (يبدل النظارة بنظارة تالية) والآن؟
الجد : كلاً!

الدكتور : (يفعل مثل ما سبق) والآن؟
الجد : (مقهقهها) كلاً!

الدكتور : (في عصبية يمسك الجد من قفاه، ويسير به الى اللوحة المطبوع عليها
حرف «أ») والآن،

الجد : (يهتز ضحكاً) يا إلهي .
الدكتور : لماذا تضحك يا سيدي بحق الشيطان؟

الجد : لأن عندي أماكن حساسة في جسدي تثيرها الدغدغات فأضحك .
الدكتور : (يخلع آخر نظارة مقترحة من قبله، من فوق أرنبه أنف الجد، ويوجه
حديثه الى الحفيد).
للأسف، ليس باستطاعتي فعل شيء له .

الحفيد : كيف ذلك؟

الدكتور : حالة استثنائية .

الحفيد : لأن مدخلك سيء نحوه يا سيدي . . ان الجد لا يعرف حتى القراءة
ولا الكتابة .

الدكتور : تريد أن تقول بأنه أُمي لا يعرف القراءة ولا الكتابة؟

الحفيد : فقط دون سخرية من فضلك . أنك تعرف القراءة يا سيدي، ولكن

ما أهمية هذا الامر؟ نحن نخاف منك؟ كلا، انك أنت الذي تخاف منّا.

الدكتور : لم أكن أفكر في الأمر على هذا النحو.

الحفيد : ماذا تعني؟؟

الدكتور : كنت اريد ببساطة أن أؤكد أن قراءة أي شيء لا يقع في دائرة اهتمامات ومشاغل «سلفك» المحترم هو .

الحفيد : (مقاطعا) سيدي، إنك تنسى مع من تتكلم، ربما يكون جدكم هذا «سلفا»، ولكن ليس جدي . لم يكن في عائلتنا مريض بأمراض تناسلية، فقط جرحى من أثر رصاص البنادق.

الدكتور : ولكنك يا سيدي تخطيء «ما أعنيه» . اني أقول باختصار، أردت أن أعرف ما إذا كان جدك يا سيدي يعرف القراءة، أي ببساطة هل يقرأ، وببساطة شديدة ايقراً جدك يا سيدي؟

الحفيد : (بكبرياء) سيدي ليس جدي ولا أنا نقرأ على الاطلاق . واضح؟ (يشير الحفيد الى حرف «أ» الضخم) لقد أردت في هذا المكان، أن تُرغم عجزوا مسكيننا، أن يقرأ هذا الشيء أردت أن ترهق حواسه، أن تثير الفوضى في كيانه، اليس كذلك؟

الدكتور : لا، ولكن هذا الشعار «التعليم للجماهير» . . . (يبدأ في الوقت نفسه يفتش من جديد).

الحفيد : لدي فكرة وجيهة .

الدكتور : لا أشك!

الحفيد : أرني يا سيدي هذه!

الدكتور : ماالذي علي أن أريك؟

الحفيد : لا تمثل علي دور الطفل . (يتحرك خطوة نحو الدكتور)، أعطني يا سيدي هذه .

الدكتور : (منسحبا) لا أفهم .

- الحفيد : أرني يا سيدي نظارتك .
- الدكتور : (يحاول أن يغير الحديث في قالب ساخر هزل) هاهاها . . إنك يا سيدي لانسان خفيف الظل . أنا أتذكر أيضا عندما كُنَّا في المدرسة ، قمنا بكثير من هذه «النمّر» الفكاهية . اذكر مرة أن استاذ الرياضيات ، قد وضعنا فوق مقعده الذي يجلس عليه ، «دبوسا» . . .
- الحفيد : لماذا تقوم بتقديم هذه الدعابات الغبية . انني أتكلم بوضوح أخلع نظارتك . وفي الحال .
- الدكتور : (متصلبا) انني لا أوافق على الاطلاق على هذا الاسلوب من التعامل . ان نظارتي هي ملكٌ خاص بي .
- الحفيد : سنريك يا سيدي ماذا تعني «الملكية الخاصة» . جدي . .
- الدكتور : (في حالة فرغ) ليس من الضروري فعل ذلك . .
- الحفيد : واذن؟
- الدكتور : ليس من الضروري استشارة انسان عجوز . ففي الاشارة يمكن أن ينسى ، يرتفع صوته بلا ضرورة . . أنا أفهم ذلك .
- الحفيد : لقد قلت ما عندي بوضوح .
- الدكتور : في نهاية الأمر ، يمكن لي أن أقرضك نظارتي للحظات . ولكن للحظات فقط - بدون نظارة أصبح أعمى البصر تماما! أرى قليلا من الأشياء .
- الحفيد : طيب ، طيب . . لا معنى لهذا . (يخلع الدكتور نظارته ، ويعطيها للحفيد . يحركها الحفيد ما بين قبضتي يديه ، ذات اليمين وذات اليسار ، ويتفحصها) جميلة .
- الدكتور : ماركة سايس (ZEISS) .
- الحفيد : فلنجربها .
- الدكتور : (بعد أن يخلع الدكتور نظارته ، يصبح بدون سلاح ، حركاته يشوبها

عدم التيقن، في كل لحظة، عندما يتحرك خطوة أو خطوتين في اتجاه ما، يشعر بالتردد، كما لو كان يريد ان يؤكد المرة تلو المرة، انه اختار الاتجاه الخاطئ في التحرك) انها نظارتي .

الحفيد : جدي . هنا . هنا . . . (يقوم الجد بتفتيشه من جديد، يخلع بندقيته من على كتفه . ويمسكها وهي معدة للانطلاق، ينظر الى زوايا الغرفة، يستدير فجأة، ويهرول بسرعة نحو حفيده) .

الجد : أين؟ أين؟ أهو موجود؟ أهو موجود؟

الحفيد : اهدأ يا جدي . . فقط فلتضع هذه النظارة .

الجد : آخ آخ، لقد دق قلبي . مثل الناقوس .

الحفيد : فليقف الجد مستقيماً . . اجل، يجب وضعها وراء الأذن، مثل السيد

الدكتور . والآن ما رأيك يا جدي؟

الجد : (ساكن في مكانه، تتسم ملامح وجهه بالجدية، يرقب كل ما حوله

بامعان واستغراب) جيدة . . جيدة . .

الحفيد : (منفعلاً) ماذا جيدة؟

الجد : جيدة .

الدكتور : هلى ترى يا سيدي بشكل افضل؟

الجد : (يتفحص الدكتور من رأسه حتى اخمص قدمه) مَنْ هذا؟

الحفيد : انه السيد الدكتور .

الجد : السيد الدكتور؟

الدكتور : دكتور . . طبيب .

الحفيد : دكتور، وجَدُّ بسيط كهذا، لا يعرف كيف يختار له النظارة

المناسبة؟!!

الدكتور : انها حالة مثيرة للدهشة والاستغراب، لم أكن أعتقد في حياتي . .

الجد : (لا يترك الدكتور يهرب من أمام بصره، يقترب منه أكثر) شيء ما

أراه . . .

- الحفيد : ومع ذلك فإن العائلة هي العائلة .
- الدكتور : أشعر بالسعادة لأن السيد قد استعاد حدة بصره . . انني سعيد بالفعل .
- الحفيد : والآن يا جدي . . (فترة صمت)
- الجد : (وهو يتقهقر للوراء، ينظر متفحصا الدكتور، يعطي علامة لحفيده بيده، بأن يقترب منه) إنني أعتقد . .
- الحفيد : هل لاحظت شيئا يا جدي ؟
- الدكتور : (يتحرك على الفور من مكانه - يسير داخل الغرفة - ويومئ، بشكل يتسم بالعصبية) للانسان العالم الحقيقي، لا يوجد سعادة أكثر له، من أن يكون شاهدا على انتصار أساليه الذاتية . إن تنظيم القوى الغاشمة العمياء للطبيعة، واعطاء النظام الدقيق للعب الحي لممارسات الطبيعة، هي الحقيقة الوحيدة المتفردة للأشياء، وهي بذاتها مكافأة له . أيمكن لي أن أستعيد نظارتي؟ . . أنا أيضا قصير النظر . . بدأت رأسي تؤلني، في نهاية الأمر ليس من الطبيعي أن يحمل السيد نظارة ليست نظارته، فيمكن ان يتسبب عن هذا متاعب لكم بعد فترة . (يتوقف عن الكلام، يحاول أن يستمع لحديث الجد مع حفيده)
- الجد : إن هذا الشيء كما لو كان . .
- الحفيد : (منفصلا) ماذا يا جدي؟ ماذا؟ (يشير الجد باصبعه نحو الدكتور الذي يسمع حديثهما، بينما يلاحظ للدكتور هذا الأمر، فيعود الى تنزهه داخل الغرفة، مدّعيًا بأنه مشغول في الحديث عن وجهات نظره العلمية)
- الدكتور : فقط في المجتمع المعاصر، استطاع العلماء أن يستعيدوا التقدير اللازم لهم، رجاء الا تنسوا أن مكانتنا قد زادت، منذ زمن

الدكتور

: هذه استعارة .

الحفيد

: ربما . نحن غير متعلمين . نحن فقد نصاب .

الدكتور

: أين الباب؟ لا أرى جيداً . . في عينيّ سحابة . أريد ان اخرج . لقد قلت بنفسك إنني شاحب .

الحفيد

: ولكن هذا لا يزعجنا . أريد أن أسألك عدة أسئلة .

الدكتور

: لست مستعداً للإجابة عنها . في نهاية الأمر إلى أي شيء ترمي؟

الحفيد

: تقصد . . إلى أي شخص ترمي؟

الدكتور

: لا أعرف أحداً ، لم اشترك في أي شيء ، لا أعرف أية عناوين . لن أقول لكم شيئاً .

الحفيد

: وإذا سألت بشكل لطيف؟

الدكتور

: ما الذي تريد معرفته؟

الحفيد

: لماذا أردت من الجد أن يصبوب نحو «الدرية» أو نحو الطيور؟

الدكتور

: باسم الانسانية والحفاظ على المبادئ الاخلاقية في الحياة الانسانية المشتركة .

الحفيد

: ولماذا اردت أن تنزع السلاح من الجد؟

الدكتور

: اعتقدت . . اعتقدت . أنه يمكن أن تحدث أمور خطيرة ، ولذلك . . .

الحفيد

: خطيرة؟ لمن؟

الدكتور

: مهما كان الأمر ، فإنه انسان كبير السن ، ومن المؤكد أنه رجل محترم ، بل انه أمين ، ولكن الحياة أرهقته ، ولذلك فإن درجة الشعور بالمسئولية لديه ضعيفة على أي حال ربما أكون مخطئاً .

الحفيد

: أسألك لمن يكون خطراً .

الدكتور

: عموماً للجميع .

الحفيد

: للجميع ، فلتنظر نحوي . . هل أنا أخاف من الخطر ، كلا . أتريد أن تعرف لماذا؟

الدكتور

: لا أعرف.. ربما لنقص في الخيال.

الحفيد

: أنا لا أخاف لأنني لست.. أتعرف يا سيدي من «لست أنا»؟ هه؟

أنه.. ك.. ك.. فلتفصح بشجاعة..

الدكتور

: (يتأني؟) ك.. ك..

الحفيد

: هه.. كا، كا، كارو..

الدكتور

: كارو..

الحفيد

: كارول... ل...

الدكتور

: كارول..

الحفيد

: أرايت الآن؟

الدكتور

: (كما لو كان يخاطب نفسه) لا.. لا.. إن هذا المضحك.

الحفيد

: إن أي إنسان بسيط، أي رجل أمين في هذا العالم، لا يقف بالمرصاد

ضد أن يصوب الجذُّ بندقيته.. فهؤلاء الذين يملكون ضرائر

مرتاحة، يمكن أن يناموا بهدوء. ولكن كارول.. أوه.. إنه يرتعش

من الخوف.. وهذا أمر طبيعي لأنه يعرف أننا سنتعرف عليه في كل

مكان.. وخاصة الآن، عندما أصبح لجدي نظارة.

الدكتور

: (بشكل هستيري) لماذا لا تسمحان لي بالخروج؟ إن هذه ليست

<http://Archivebeta.Sakhrir.com>

ديمقراطية.

الحفيد

: تسير الأمور الآن على أفضل ما يرام.. في هذه اللحظة إن ملايين

البشر البسطاء في العالم كله يدخلون ويخرجون كيفما يريدون،

بصرف النظر عن كون أبواب الخروج عادية أو بالمفصلات، أبواباً

تتحرك بالدفع، أو أبواباً مستديرة، أو هي سواتر من الأصداف، أو

من «الخصوص». فصرير هذه الأبواب يُسمعُ بشكل دائم، كصوت

يتسم بالبهجة. فقط أنت - أنت يا سيدي لا تنتمي إلى تلك الجماهير

المتبهجة. اهذا خطأنا؟

الدكتور

: ما الذي لديكم ضدي؟

- الحفيد : إنك «كارول» يا سيدي .
- الدكتور : كلا .
- الحفيد : ومن الذي احتجَّ عندما قلتُ إنَّ البندقية محشوة منذ عشرين عاما ، وإنَّ حالة كهذه لا يمكن أن تستمر مدة أطول . ومن الذي كان يريد أن يُرغم جدي على أن يقرأ؟!!
- الدكتور : هذا كلام أجوف! . . إن هذا هراء!
- الحفيد : من ذا الذي لم يرغب إعطاء النظارة للجد المسكين؟! إنك «كارول» يا سيدي .
- الدكتور : كلا . أقسم لك . . لديّ بطاقتي الشخصية ، سأريك .
- الحفيد : البطاقة لا تعني شيئا . لقد تعرفَ عليك جدي يا كارول .
- الدكتور : يمكن للجدِّ أن يخطيء .
- الحفيد : جدي . فلنبداً . (يُؤمِّنُ الجدُّ بندقيةً) .
- الدكتور : انتظروا يا سادة . . لا بد أن يكون في الأمر خطأ . سوء فهم مأسوي ، أنا لا أؤكد أن كارول ليس مذنباً ، على العكس ربما يكون من طراز قبيح نادر ، ولكن لماذا أنا بالذات ، فليُنظر «جدنا العزيز» حواليه ، فليُحلل الموقف ، أما بالنسبة لي فأنا موجود ، لن أهرب ، أستقبل مرضاي ، في الأيام الأحادية من كل شهر من الساعة الثانية حتى السادسة . إنكما تملكانني كالمصرف الذي تضعان فيه ودائعكما . وفي الوقت نفسه من الأفضل أن ينظر الجد حواليه ! أقسم لكم أنه من الأفضل ! ربما يكون كارول الحقيقي يجلس في مكان دافئ ، يحتمي اللبْن ويضحك عليكما . سادتي ، ألم تطرأ فكرة كهذه إلى رأسكما؟
- الحفيد : الحق معك . فمن الممكن أن لا يكون هناك كارول واحد في العالم .
- اثنان . ثلاثة . . جدي ، حينما نتخلص من هذا ، فلنبحث على الفور عن الآخرين ، حتى يهدأ قلبك .

الدكتور : إثنان ثلاثة عشر مائة، من الممكن أن يكون الجميع «كارول»، أنا فقط لست بكارول.. وأنتما تخسران وقتكما، من أجل ذلك الإنسان الوحيد الذي ليس هو بكارول، بينما يعيش «الكاروليون» الآخرون في حرية دون خوف.

الحفيد جدي، أنها لفكرة جيدة، من ذا الذي قال بأن كارول هو شخص واحد؟! جدي هل معك رصاص كاف؟

الجد : بالطبع، يكفي الجميع.

الحفيد : (يسمح كفيه تعبيراً عن الفرح) جيد.. جيد.. (يهزول نحو الجد، ويعانقه في فرح) إنها لفكرة سديدة يا جدي، فلنطلق الرصاص كما يفعلون في الأفراح.

الدكتور : أجل.. أجل.. أطلقوا الرصاص، أطلقوا الرصاص، ولكن ليس نحوي على أية حال.

الحفيد : في رأيي فلنبداً بالرصاص «الرّش» ثم بعد ذلك نطلق عليه رصاصة.

ARCHIVE

الجد : موافق.

الدكتور : كلاً، كلاً، (يرمي نفسه على الأرض، ويجري على أربع نحو الكنبه. يميل الجد والحفيد في اتجاه الكنبه، فيضع الدكتور نفسه بالضغط تحت الكنبه، نسمع صوته من تحت الكنبه، يتجه الجد والحفيد للحاق به والإمساك به) من الأفضل أن لا تهتموا بي، إنني لست ضد إطلاق الرصاص، إطلاق الرصاص في الهواء الطلق يفيد الرئتين، إنها رياضة رائعة، ليس في اتجاه «الدريشة»، ولا نحو الطيور، إن الرجل الحقيقي لا يُصوّب نحو هذه التفاهات، إنني أفهم كلّ شيء، أنا معكم، إنني أشعر بالدهشة من أن السيد العجوز «جدنا المحترم» يملك بندقية واحدة فقط، ولها ماسورتان فقط.. لو كان يملك ثماني بنادق، كل بندقية لها ثلاث مواسير، لما

أصبح الأمر زائدا عن حَقِّه . ما الذي يمكن قوله في هذا المقام ؟ . .
انتظر . انتظر . . أصغيا لي .

الجد : (وهو راع على أربع مُوجِّها البندقية نحو الكنبه) ظلام . . .
الحفيد : يمكن أن نزيح الكنبه .

الدكتور : أنا لا أريد شيئا . حتى نظارتي لست في حاجة إليها . تفضل يمكن
لك سيدي الجد أن تحتفظ بها . ولكني أريد العدالة ، أنني أطالب
بها . ليس من أجلي ، ولكن لكارول .

الجد : أضيء المكان هنا بعود ثقاب ، وأنا سأخلص منه .

(يشعل الحفيد عود ثقاب ، ويقرب من الكنبه ، يظهر رأس
الدكتور ، الذي ينفخ عود الثقاب ، ثم ينسحب ثانية إلى الكنبه) : . .

الدكتور : أيها السادة ، ولذلك اسمحوا لي أن أرفع صوتي قائلا «فليحي
إطلاق الرصاص» . . ولكني لا أستطيع أن أوافق على أن فكرة
اطلاق الرصاص الرائعة والنييلة ، تُنفَّذْ بطريقة تتجنب الصواب .
أيها السادة ، أنا لست ذلك الشخص الذي ينبغي أن يُطلق عليه
الرصاص .

الجد : ليست هناك وسيلة أخرى ، سأطلق في الظلام .

الحفيد : فلتصوب يا جدي في المنتصف تماما .

الجد : لقد تمكنتُ منه تقريبا . (يظهر الدكتور من تحت الكنبه ، مادا يده ،
رافعا إياها ، حاملا منديلا أبيض) .

الحفيد : حسن ، هذا يعني أنه سيخرج على الفور .

الجد : آخ ، هؤلاء الشباب .

الدكتور : (يخرج من تحت الكنبه ، واقفا أمام الجد والحفيد) طيب . سأقول
لكم كل شيء .

الحفيد : نحن نصغي إليك .

الدكتور : إنه سيأتي من هنا .

- الحفيد : مَنْ ؟
- الدكتور : كارول . كارول الحقيقي .
- الحفيد : متى ؟
- الدكتور : بعد لحظات . . كان من المتوقع حضوره الآن .
- الجد : أطلق عليه الرصاص ؟
- الحفيد : انتظر قليلا يا جدي . (إلى الدكتور) وكيف تثبت لنا يا سيدي ، أن هذا الذي سيأتي هو «كارول الأكبر» والحقيقي ؟ أهو في رأيك «أكبر» منك ؟
- الدكتور : أوه ، لأنه قال أشياء مختلفة حولكما يا سادة .
- الحفيد : أية أشياء ؟
- الدكتور : أوه ، قال أشياء مختلفة ومتنوعة .
- الحفيد : ماذا تقصد ؟
- الدكتور : أعليّ أن أعيدَها على مسامعِكُما ؟
- الحفيد : أجل .
- الدكتور : لقد قال بأنكما قاتلان .
- الحفيد : هيم ، قال ذلك ؟ وماذا قال أيضا ؟
- الدكتور : إن السيد العجوز ما هو إلّا مصاص للدماء ، ورجل عجوز مخرف .
- الحفيد : ماذا ؟
- الدكتور : إنني فقط أكرر كلماته ، ويقول كارول عنك يا سيدي إنك غبي ورجل شاذ . وأن السيد ابنك ما هو إلّا ابن نسخة طبق الأصل من العائلة الكريمة . أعليّ أن أزيد ؟
- الحفيد : كل شيء .
- الدكتور : قال إن مجرد حقيقة وجودكما في الوجود ، هو دليل كاف على لاجدوى هذا العالم وسوءه . حتى أنه إذا أصبح الإنسان مقتولا بأيديكما ، فسيكون هنا راحة كبيرة له ، وأسلوبا رائعا لكي لا نقسمَ معكما

طويلا، هذا الذي يعد شيئا مشتركا بين البشر!

- الحفيد : أسمع يا جدي؟
الجد : إنه كارول. كما لو أنني أسمع صوته. إنه من المؤكد كارول.
الحفيد : وماذا أيضا.
الدكتور : وقال أيضا . . . ولكنني لا أعرف إن كان هذا صدقا. لا، إن هذا
لن يخرج من حنجرتي.
الحفيد : إني أمرك بأن لا تخفي شيئا.
الدكتور : ولكن صدقتي أنا لا أستطيع.
الحفيد : عليك أن تتكلم على الفور. وأيا ما كانت الأحوال، فستدفع ثمن ما
قَالَه.
الدكتور : قال إنك «تتجشأ».
الحفيد : مجرم، لكن لماذا تقول لنا كل هذا الآن؟
الدكتور : لأنني أفقتُ من نومي. ولكنني أعترف أنه قبل أن تأتيَا إلى هنا،
كانت فكرة «الكارولية» غريبةً عني. ولكن أثناء النقاش معكما. .
تفتحتُ عيناَي. إني لستُ بكارول. لم تصدقاني. ماذا أفعل؟ انني
لا أستطيع أن أحمل مجرد التفكير بأن علي أن أموت، وكارول
الأصلي سيتجول حراً في أنحاء العالم وسيضحك ساخرا منكما. فأَيَّ
شيء يضمن لي أنه مادام قد أخطأتما مرة، فيما يتعلق بشخصي
معتقدين أنني كارول أنكما لن تخطئوا فيما يختص بكارول نفسه، ولن
تأخذه بديلا عني، أي بديلاً عن إنسان بريء، ليس الأمر يتعلق
بحياتي فقط، وإنما بالعدالة. لقد قلت يا سيدي بنفسك، أنه ينبغي
أن تتحقق العدالة. وأنه لا يمكن تصويب البندقيّة على كل انسان في
الطريق. . وعندما كنتُ أرقُد تحت الكنبه، وتفكرتُ في الأمر مليا يا
إلهي الكريم، كم هي لخسارة أن هذين الشخصين، بدلاً من
الاسترخاء، فإنهما يلهثان في البحث عن «كارول»، ولا يعرفان أن

جهودهما هذه لن تؤتيَ بثمارها. ولذلك وُلدَ داخلي عصيانٌ متمرّد، فقد تخلّصتُ في نفسي من بقايا تلك القيم التي تدعى بالأخلاقيات وقررت أن أتكلّم.

الحفيد : أصغي إليّ يا سيد. فيما يخصّ بأنك «كارول»، هذه قضية أخرى. لقد تعرّف عليك الجد. ولا يمكن للجد أن يخطئ، أما فيما يتعلق بأن «كارول» يمكن أن يكونه الكثير، فأريك صحيح. فلنتظر هنا - إذا لم يحضر، فإننا سنطلق عليك الرصاص، وسنذهب في حالنا. أما إذا حضر فسنطلق عليه الرصاص، وبعد ذلك سنرى. يبدو أنّ السيد يعرف جميع أعضاء المنظمة. ولكن لحظة من فضلك، لماذا سيحضر هنا؟

الدكتور : إنه مريضٍ مثلكما.

الحفيد : جدي. فلنفاجئه.

(يضع الحفيد كرسيًا مقابل الباب، ووراء الكرسي يركع الجد وراء البندقيّة، الموجهة نحو الباب. ويقف الحفيد وراء الدولاب المتواجد في عمق خشبة المسرح. أما الدكتور «المتعب» تمامًا، فيجلس فوق الكنبّة، ويمسح جبهته بالمنديل. يخفي وجهه في كفّه. بعد شغل الأماكن من قبل الجد والحفيد، يبدأ الانتظار. تظلم خشبة المسرح قليلاً).

الحفيد : إنه لا يرى.

الدكتور : إنه ليس شابًا. إنه يتحرك ببطء.

الحفيد : كان من الواجب أن يأتي.

الدكتور : سيأتي، من المؤكد أنه سيأتي. . دأبها يحضر في وقته المناسب والدقيق. إنه إنسان مهذب.

الحفيد : لم يعد الأمر يروق لي.

الدكتور : لماذا؟ الطقس جميل الآن. . تغرب الشمس بشكل رائع. .

الجد

: أشعر بالملل .

الدكتور

: ربما تريد شيئاً لقراءته؟ (غير منتظر الإجابة، يفتح كتاباً، ويقربه أقرب ما يمكن لعينه). « . . . إِنَّ الرَّحَّالَةَ الَّذِي يَصِلُ إِلَى الْوَادِي مِنَ الْطَرَفِ الشَّرْقِيِّ / الْجَنُوبِيِّ، يُحِبُّ الطَّبِيعَةَ، أَمَّا حَوَافِ الْجِبَالِ الْجَانِبِيَّةِ، فَهِيَ مَغْطَاةٌ بِالْعَنْبِ، وَيُعَدُّ هَذَا الْمَنْظَرُ مِنَ الْمَنَاطِرِ الرَّائِعَةِ. أَمَّا الْهَوَاءُ الْعَلِيلُ وَالْأَلْوَانُ الْمُخْتَلِفَةُ الدَّرَجَاتِ لِلْأَزْهَارِ، فَتَجْتَمِعُ كُلُّهَا، لَتَمْنَحَ الْإِنْسَانَ الْقَابِعَ فِي هَذِهِ النِّوَاحِي وَالْآتِي إِلَيْهَا مِنْ مُخْتَلَفِ بَقَاعِ الدُّنْيَا، مَادَّةً شَهِيَّةً مُتَنَوِّعَةً. هَذَا شَيْءٌ مُؤَكَّدٌ. فَالْأَمْرُ لَا يَعْنِي فَقَطِ الْقِيَمَ الرُّوحِيَّةَ، بَلْ قِيَمًا كَثِيرَةً مُتَعَدِّدَةً أُخْرَى، تَنْتَظِرُ كُلَّ إِنْسَانٍ، لَا يَخَافُ الْجَمَالَ وَالْخَيْرَ. إِنَّ سَكَانَ هَذِهِ الْمَنْطَقَةِ، بِالرَّغْمِ مِنْ طَوْلِهِمْ الْمَتَوَسِّطِ فَانْهَم . .

الحفيد

: يكفي .

الدكتور

: كما ترى يا سيدي .

الحفيد

: أعلينا أن ننتظر أكثر؟

الدكتور

: الانتظار هو قمة الاثارة في عملية الصيد كلها . ربما تحتسون قهوة أقوم أنا خصيصاً بإعدادها وطهيها؟ !

الحفيد

: ليس ضرورياً . نحن لا نحتسي القهوة . (صمت . يقف الدكتور غير المتحرك من مكانه فجأة، ويبدأ في التحرك منسحباً).

الحفيد

: ماذا حدث؟

الدكتور

: ذبابة .

الحفيد

: موجودة؟

الدكتور

: هربت . آه، انها هناك .

الحفيد

: اصطدها بيدك . (تسمع أصوات وراء الباب تقترب أكثر فأكثر . يصبح الحفيد منتصباً .) إنه يأتي .

الجد

: (فرحاً) ايـه . . . يه . .

- الحفيد : هذا هو جدي الحقيقي .
- الجد : كما كان أبي .
- الحفيد : وجدٌ جدي .
- الجد : إلى النضال . . . إلى النضال . . (تسمع دقات على الباب . يسأل الجَد حفيده) والآن؟
- الحفيد : لحظة . يخرج من سترته «آلة نفخ صغيرة» ، ويعزف عليها عدة نوتات قصيرة لنداء المعركة (الآن يمكن أن يدخل .
- (يفتح الباب ببطء ، يطلق الجَد من ماسورتي البندقية الرصاص . صمت)
- الحفيد : لقد أصيب .
- الجد : لقد ارتحت .
- الحفيد : (يتشاءم بكل فمه المفتوح) لقد آن الأوان .
- الجد : (يشير الى الدكتور) وهذا؟ ما الذي سيتم بشأنه؟
- الدكتور : نظارتي .
- الجد : كما لو كان هماً ثقيلاً كالخجر أنتزع من قلبي .
- الحفيد : أترى الآن يا جدي . أن العالم ليس بهذا القدر من السوء .
- الدكتور : هل انتهى الأمر؟
- الحفيد : (يربت على كتفي الدكتور) لقد قلت الصدق يا سيدي . أنه يرقد هناك .
- الدكتور : أجل أجل . . وكيف يشعر الجَد الآن؟
- الحفيد : الجَد؟ لم يشعر الجَد بالراحة في حياته كما يشعر الآن . لقد شفيتها يا سيدي . كان في حاجة الى هذا «الكارول»!
- الدكتور : (كما لو كان في حلم) انني لسعيد للغاية . . انني لسعيد للغاية .
- الحفيد : اذن فلنستعد للخروج . فلا بد للجد أن يحشو الماسورتين من جديد .

- الدكتور : من جديد؟
- الحفيد : سنمر عليك يا سيدي فيما بعد.
- الدكتور : معنى ذلك أنكما خصيصا سترهقان نفسيكما في الحضور اليّ ثانية؟
- الحفيد : أبوسعنا أن نفعل غير ذلك؟ فربما سيأتي اليك «كارول» آخر يا سيدي. حتى لو لم يحضر، فسنأتي.
- الدكتور : لقد ظننت... .
- الحفيد : ظننت أننا لن نحضر... اليس كذلك؟ كلاً كلاً... ليس هناك شك في حدوث ذلك... الرصاص متواجد... النظارة موجودة... فقط الصحة هي التي نتمنى تواجدها حينذاك.
- الدكتور : واذن متى أتوقع حضوركما؟
- الحفيد : ايه ايه... لا ينبغي أن تكون فضوليا هكذا. ربما غدا ربما بعد ثلاثة أيام وربما بعد عشر دقائق فقط. إن كل فترة زمن صالحة لنا، مادمنّا سنطلق فيها الرصاص على «كارول»، فنقتله... .
- الدكتور : (منهارا) اذن من جديد... .
- الحفيد : هيا يا جدي، السلاح على الكتف، ومارش إلى الأمام. كم علينا أن ندفع مقابل الزيارة؟
- الدكتور : هذا شيء بسيط. فلنعتبرها زيارة داخل نطاق التأمين على صحتيكما.
- الحفيد : (يعطيه بطاقة) هذا رقم الهاتف، فإذا حدث شيء... .
- الجد : سلاما لك أيها الفتى (يرفع الجديده بجوار رأسه لتوديع الدكتور) وأصغى إلى نصيحة عجوز «انفخ في الحديد المطروق الساخن قبل أن يبرد» وفي البرد الشديد انفخ يديك قبل أن تتجمدا... . أما فيما يتعلق بكارول... .
- الحفيد : هيا بنا يا جدي... هيا بنا... وإذا عرفت شيئا عن شخص ما... .
- الدكتور : نعم؟

(يخرجان بشكل نهائي . يجلس الدكتور فترة من الزمن في مكانه دون حراك في مكانه ، لقد أظلم المكان تماما . . ينهض فيما بعد ببطء ، يخرج ثم يسحب داخل غرفته جسدا هامدا ، انقطعت عنه الحياة . من الضروري أن تكون هذه الجثة «مانيكان» وليس ممثلا حيا . يضع الدكتور / الممثل ، المانيكان فوق الكنبه ، ويضع يدي المانيكان ملتصقتين بضعهما البعض فوق صدر المانيكان وبعد ذلك يفحص عيني المانيكان) .

: لقد كان شيئا يصعب علاجه ، إن «نن» عينية لا يلتصق ببياضهما ، فتكاد تخرج من مجريهما ، لقد حدث ذلك نتيجة للهزة التي نتجت عن الاصابة ، وهذا بدوره أُسْرِعَ من تزايد درجة المرض لدى المريض . ولكن من ذا الذي يتعهد لي بأنه غدا لن يسقط من على السلام ، وبالتالي سينفصل «نن» عينية تماما عن بياض عينية . . إذن سواء كان الأمر هذا أم ذاك ، فإنه لم يكن بمقدوري فعل شيء له . وعلى أية حال كان من الممكن أن لا يأتي . لم يحجز دورا له اليوم . لقد خاطرت أنا بحياتي . ومع أنني قصير النظر ، إلا أنني مازلت أحيًا . (دقات هاتف . يرفع الدكتور ساعة الهاتف) .

آلو؟ نعم؟ أجل . . . ماذا يريد السيد؟ . . أجل . . تفضل . . من الساعة الثانية إلى الساعة السادسة . . متى سيكون مريحا لك يا سيدي؟ الساعة الرابعة؟ اذن غدا الساعة الرابعة ، أرجو أن لا تخشى من شيء . من المؤكد أنني سأجد علاجا لهذا . أيمكن لي أن أسأل عن الاسم؟ (يخرج من جيبه «نوتة» صغيرة وقلم رصاص) . . . انني يا سيدي أكتب اسمك في قائمة المرضى الزائرين لهذا اليوم . . تفضل؟ . . . أجل . . . اذن الاسم كارول . . (يسجل الاسم بعد أن يعيد الاسم بشكل آلي) ماذا . . . كلا كلا كلا . .

كارول . . اجل، اذن إلى الغد . . على الرحب والسعة .
(يضع الساعة، يتعد عن الهاتف، ينظر إلى الساعة، يرقب الباب، يتسمع ما وراء الباب، يفتح فجأة الباب، ليتأكد من أن أحدا لم يتجسس عليه، يترث قليلا ويفكر. يسرع على الفور ناحية الهاتف، ويدير قرص الهاتف بسرعة) آلو . . آلو . . من يتكلم؟ جدي؟ . . انه أنا يا جدي - الدكتور معك على الخط. أجل الدكتور . . ماذا تقول؟ أي دكتور؟ (يتكلم بعذوبة) لم تتعرف عليّ يا جدي . . لم تتعرف على طبيبك يا جدي؟ . . المهم الآن يا جدي أنه سيكون عندي غدا الساعة الرابعة . . من؟ . . كيف لا تعرف من أقصد؟ كارول . بالطبع . اذن وداعا الى الغد . باي باي .
(يضع الدكتور الساعة، يتجه نحو الكنية، يسحب من فوقها المانيكان ويدفعه تحت الكنية، يرقد فوق الكنية، يفتح كتابا ويقرأ فيه بالضبط كما كان يفعل في بداية المسرحية).

النهاية
ARCHIVE

<http://Archivebeta.Sakhrit.com>



بمّلقم : فشر بائوفشا
ترجمة : أحماء حسين عووي

أشخاص المسرحية :

فيسيا	ألكسندر بلنكواف
مبخائل بسكواف	أولغا - أمه
امراة نائلة	إفان ساء
امراة سمينة	مانكا
ضواء	زينا
الاءامة	نااءها - زواء الكسائر
ناااكي	رواا - أخواها
الطبيب	زينا (زينا) كورفا شفا
المراسلة	فلااير كرامن
-	فلكا - صبي

* ترجمها عن الروسية الى الانجليزية : كلايف لاءاراء .

نشرت في مجلة الااء السوففاا / نسخة اللغة الانكليزية تشرين الااء سنة ١٩٨٦
رقم ٤٦٣ .

فيرا بانوفا

Vera Panova

الكاتبة في سطور:

- كاتبة روسية معروفة ولدت سنة ١٩٠٨ في مدينة روستوف.
- تركت أثرا مميزا في الادب السوفياتي.
- كتبت في الرواية والقصة والمسرحية وغير ذلك . .
- توضح لنا في كل ما كتبت اهمية دور الفن الواقعي الذي يأخذ من الحياة ويعطيها.
- اشهر رواياتها «القطار» و«المصنع» وآخر ما كتبه للمسرح مسرحية بعنوان «حفلة زفاف عادية» . .

مسرحية الأرق:

- كتبت هذه المسرحية بعد الحرب العالمية الثانية مباشرة وقبل رواية «القطار» التي ثبتت شهرتها الادبية . .
- تعالج هذه المسرحية الشعور والحالة النفسية السائدة بعد الحرب بشكل مثير وجريء . .
- تبين هذه المسرحية كيف يمكن للانسان ان يكون مهما وذا اثر كبير حتى في الظروف العادية اذا ما أخذ على عاتقه مسؤولية مصير الآخرين . .
- تتسم هذه المسرحية بالترنيم الغنائي الذي تتميز به الكاتبة - بانوفا.
- إن زينا الكبيرة وزينا الصغيرة تحملان بذور شخصيات روايتها «القصة العاطفية» فهما شخصيتان متعارضتان متناقضتان - الأولى انانية وذات جمال اخاذ ساحر والثانية ذات جمال عادي . .

الفصل الأول

سنة ١٩٤٣

المشهد الأول

شقة أولغا يلنكوف: تحتوي على غرفة فيها خزانة قديمة وعالية وذات أدراج عدة، وممر ومطبخ وغرفتين تفتحان على الممر. الوقت مساء. في زاوية الغرفة قنديل خافت الضوء. أما باقي الشقة فمضاء بنور من شبك المطبخ آت من شابييك بيت مقابل. تقوم أولغا برؤية حظ مانيكا على ضوء القنديل الخافت بينما يحاول سدوف إصلاح جهاز الراديو.

أولغا : ليس سيئا - ليس سيئا أبدا. لاحظي عدد الأوراق الحمراء المسرة. هذا يدل على أنه يجب عليك التوقف عن القلق!!

مانيكا : (مشدوهة تماما) أربعة أصوص. هل يعني أن أمنيائي ستتحقق؟

أولغا : أربعة؟ يا إلهي! لم ألاحظ حتى هذا! أنظري. نعم وبالتأكيد

ستتحقق رغباتك كلها. حسنا. ماذا أقول؟ لقد طُلقت في

الماضي. كانت ضربة وكان البكاء. لقد كان هذا في الماضي.

تعرفين ذلك بنفسك. لكن ستصلك أخبار رسمية من رجل في

المعركة.

مانيكا : أخبار سيئة؟

أولغا : ليس هذا تماما. بل أخبار سعيدة. أخبار رائعة أما بالنسبة لقلبك

فهناك رجل يرغب في الزواج منك.

مانيكا : هل تعلمين يا أولغا؟ انني اعتقد أن الاخبار السيئة أحيانا خير من

انقطاع الأخبار.

أولغا : ماذا تقولين يا مانيكا؟

مانيكا : لا. إنني اعني ما أقول، وإلا فعليك ان تنتظري وتنتظري. لقد

مضت ستة أشهر وانت تطلقين العنان لخيلاتك وخاصة في الليل.

- سدوف : لا تدعيها هكذا .
- أولغا : لا حاجة لتخيل الأشياء . إن تخيل الأشياء يستدعي حدوث الأمر السيء .
- مانيكسا : آه - أولغا . إني لا أومن بالخرافات لهذا الحد .
- أولغا : آه يا عزيزتي . ستكبر الخرافات في ذهنك . هل تعتقدين أني كنت أنزعج من الخرافات قبل الحرب . لقد بدأت الخرافات عندما ذهب شاسا الى الجبهة وكان النازيون يحاصرون مدينتنا . يومها تعلمتُ هذا العلم ، وكنت عندما أعود إلى البيت من المستشفى أجلس وأضع هذه الأوراق أمامي بدلا من أن آخذ قسطا من الراحة ، لأرى مستقبل البيت ومستقبل الحب في قلبي (تدخل زينا وتستمع) بدأت أخاف كل شيء : مِنْ مستأجر يكسر المرأة ! وكان يسكن معي مهندس وعائلته وكنت مضطربة جدا لأن ظهري بدأ يؤلمني ، هل تصدقين هذا أم لا ؟ واعتقدتُ أن مصيبة ما ستحدث !
- زينا : وهل حدثت فعلا ؟ . .
- أولغا : لا - لم يحدث شيء . . بالعكس لقد فرحنا كثيراً في الثالث عشر من كانون الأول . هل تذكران يا بنات ماذا حدث في ذلك اليوم ؟ . .
- سدوف : لقد تراجع الألمان من حول موسكو .
- أولغا : ومن ذلك اليوم الذي انكسرت فيه المرأة بدأت الأحوال تتحسن والنهاية تقترب ، يومها كتبتُ ملاحظة أقول فيها : إن كسر امرأة يجلب الحظ السعيد . . لا تفقدي الأمل يا عزيزتي مانيكسا . . إن زوجك سيعود إلى البيت ، هذه كلمتي . سأرى ابني يدخل ، وسيدخل زوجك البيت وستُرى الطفل . . يالها من سعادة وفرحة . . سنعرف معنى السعادة الحقيقية يا مانيكسا .
- مانيكسا : أي امرأة أنا ؟ . . أمرحة أنا أم غبية ؟ تعودت أن أنظر إليه وأقول : هناك رجال أفضل منه . كان علي أن أختار رجلاً أكثر جاذبية ورقة

منه ، ولا أختار هذا الرجل المقطب الجبين الذي تعود أن يقطب
جبينه ويعبس . . يضحك إذا ما اعتقد أن شيئاً ما يُفرح ، إلا أنه
سرعان ما يعود الى عبوسه ويمضغ تبغ سيجارته ، ولكنه إذا دخل هذا
الباب وقال (مانيا) ينتهي كل شيء!! . .

زيننا

: حدّثينا عن ابنك يا أولغا . .

أولغا

: لا شيء خاص أحدثكم عنه .

زيننا

: وكيف ذلك؟ . .

أولغا

: أنه كأي ابن . .

سدوف

: هل لك أن تجدي قطعة نحاس كهذه يا أولغا . .

أولغا

: سأحاول (تفتش في الجوارير) .

زيننا

: هل تخبرينا عن بعض مآثره؟ . .

أولغا

: لم يك مشهورا كثيرا الا بين عشاق الموسيقى . اسألي فيسيا إنه لم يك

يعرف عازف كما أن باسم الكسندر يلنكوف .

زيننا

: حسنا . . فيسيا . إن أبي كان يعرف . اليس كذلك يا أبي؟ . .

سدوف

: رأيت اسمه على لائحة الإعلانات . .

أولغا

: إنك رجل مثقف وعشت في العاصمة ، إلا أنك لا تستطيع أن

تقيس مائتي مليون إنسان بنفس العصا . لقد كان ساشا معروفا كثيرا

وخاصة في موسكو . هل هذه القطعة تناسب يا إيقان - لقد تخرج

من المعهد الموسيقي في موسكو وتزوج هناك . . ثم تزوج ثانية ،

زارني مرتين فقط ، وكانت آخر مرة من قبل أن يتوجه إلى الجبهة .

كان تعباً جداً لصعوبة الرحلة حيث جلا الكثير من الناس عن

المنطقة في طريقهم «ساعيني يا أماه» قال يومها «لقد فقدت صوابي

في خضم هذه الحياة وكثيراً ما نسيتك علماً أنك الوحيدة التي يجب

أن أتذكرها . . إني أترك لك روحي للمحافظة عليها» . . وترك

الكمائن .

- مانيكَا : أليس هذا ما يدعو للشفقة يازينا! لقد عشنا في موسكو عدة سنين ولم نسمع عنه شيئاً .
- زينا : لكنني سمعتُ عنه يا مانيكَا . كان ذلك خلال الحرب في سنة ١٩٣٩ ، وذات ليلة باردة جداً حيث كنتُ مسرعة الى البيت من زيارة عمتي ، وفي ساحة سمولنسك حيث كانت خالية بسبب العاصفة الثلجية الباردة فجأة سمعتُ أنغام الكمان تعزف . . كانت أقوى من العاصفة الثلجية ، في الليل والبيوت ، كانت الأنغام أعلى من كل الأشياء وكان الكمان يُسمع من المذياع توقفتُ وأصغيتُ . . وأخيراً أخبروني أنه يلنكوف يعزف على كمانه . .
- أولغا : أجل . . لقد سمعناه من المذياع . لدي كمية كبيرة من قصاصات الجرائد من مقالات وصور . وبكل صدق لا يوجد ما يشبهه في أي من هذه الصور رغم أنها جميلة (تعرض صورة) إنه كما كان حياً تماماً .
- زينا : ومن هذه التي تقف بجانبه؟ . .
- أولغا : زوجته
- زينا : إنها ليست جميلة!!!
- أولغا : بل كانت امرأة جميلة . كانت تعزف معه . . كان يعزف على الكمان وهي تعزف على البيانو . ولكن لم يتم الانسجام بينهما فتطلقا . وتزوج امرأة ثانية . .
- زينا : وهل كانت الثانية جميلة؟ . .
- أولغا : أجل . . كانت جميلة جداً . كانت مغنية ومشهورة أيضاً . .
- زينا : لماذا تتكلمين هكذا؟ . .
- أولغا : كأني شيء عادي .
- زينا : كأنك لا تحبينها!! .
- أولغا : ولماذا لا أحبها! إني لم أرها ، فلماذا لا أحبها ، وإذا افترضنا انه قد

مات فلماذا لم يأتمن روحه عندها؟ ماذا تظنان؟ (تصمت قليلاً) إنه لم يك مجبوراً على الذهاب وهم لم يدعوه. كان سيعفى لموهبته ، إلا أنه ذهب إلى الجبهة وانتهى به المقام في المستشفى . . نشكر الله . . لقد كتب لنا أن جرحه بسيط ويسأل الله ان يعينه . . يدق جرس الباب . . تفتح زينا الباب الخارجي ويدخل فلكا . .

فلكا : (من عتبة الباب) إن والدتي تقول انهم يبيعون النخاع في الدكان رقم ٦ . .

زينا : رائع !!

أولغا : أي نوع من النخاع؟ . .

فلكا : أي نوع؟ النوع العادي . .

أولغا : أنخاع عجل أم غنم؟ . .

فلكا : آسف. ليست لدى فكرة (يغادر الغرفة) .

أولغا : ما أغبى هذا الولد. ابن من يكون؟ . .

زينا : هذا فلكا. ابن المرأة التي تسكن على ضفة النهر المتجلد، يتعلم في مدرسة موسيقى . ويدرس عزف الكمان . .

أولغا : وعازف كمان أيضاً!! لقد قال أن الدكان على وشك الإغلاق . . كم الساعة الآن؟ . .

زينا : الوقت متأخر . . الساعة التاسعة الا عشر دقائق .

أولغا : إذاً غداً صباحاً. كان ساشا يجب أكل النخاع المقلي بكسر الخبز (يفتح فيسيا الباب الخارجي ويدخل) من هناك؟ .

فيسيا : (من الممر) هذا أنا (يضيء النور في الممر والمطبخ ويغسل يديه)

أولغا : هل لك في فنجان من الشاي؟ . .

فيسيا : كلا - شكراً لك . .

أولغا : هراء . . لا بل إنك تريد (تذهب الى المطبخ وتحدث ضجة وصوتاً) هذا ايقان يصلح لي جهاز الراديو . .

- فيسيا : هذا حسن . .
- أولغا : بالطبع هذا حسن . . لقد تعلمت كثرة الكلام .
- فيسيا : هل ماريا في البيت؟ . .
- أولغا : نعم
- فيسيا : لماذا لم تذهب إلى عملها؟ . .
- أولغا : إنها في اجازة اليوم .
- فيسيا : ولماذا؟ . .
- أولغا : آه منك يا فييا! لماذا هي في اجازة؟! إنها في إجازة الولادة .
- فيسيا اجازة الولادة؟ . .
- أولغا : عليك أن تحرص عليها الآن . . إنك تشرب أحياناً وتأخذ في الصياح بقوة وبحرية وهذا يؤلمها كثيراً .
- فيسيا : لكني لا أصبح عليها . .
- أولغا : هذا ليس مهماً . أن أي صوت عنيف وغليظ يؤلمها يجب أن تكون مرتاحة وراضية تماماً ولا تسمع من زوجها أي شيء يزعجها لمدة سبعة أشهر . . (تدخل مانيكا المطبخ) دعينا يا مانيكا نحضر الشاي ونشربه معاً كعائلة واحدة .
- مانيكا : ليس عندي رغبة في ذلك . أريد أن أرتاح قليلاً ، فالرجفة تملكني .
- فيسيا : بالمناسبة أريد ان أقول : إن تلك الغرفة الكبيرة بدون فائدة ارتاحي فيها .
- مانيكا : شكراً لك . . وأنت؟ . .
- فيسيا : كل ما أريده أن أجد مكاناً للنوم ، وأظن أن الحمام كافٍ . هل تسمحين لي يا أولغا أن أنام في الحمام؟ . .
- أولغا : بكل صدق واخلاص إنني لا اعتقد ان الحمام مكان مناسب للنوم .
- فيسيا : ليس لدي الرغبة في أن أنام هناك . . ولكني وضعت الألواح ووضعت فرشاة فوقها . .

- أولغا : وبطانية فوق الفرشة . ومعطف فوق البطانية وأعقاب السجائر فوق عتبة النافذة هذا كل شيء؟ إذا لم يعد حماما بل غرفة لنوم العُزّاب! . .
- فيسيا : كما تريدن . عليك الاهتمام بصحتك ، فأنا أهتم بصحتي كثيراً . ان كل ذلك من أجل إيقان . لا أريد الشاي (يذهب الى غرفته) .
- مانিকা : لقد أزعجت فيسيا .
- أولغا : وكيف أزعجته؟ . .
- مانিকা : لم تدعيه ينام في الحمام .
- أولغا : إني أسفة جداً . فأنا لا أستطيع أن أدعه . . (تدخل زينا المطبخ) إنه يود أن يكون شهيداً . فالحل كان سهلاً وواضحاً كالعصا الراحمة^(١) . يستطيع إيفان أن يشاركه الغرفة وأنتِ والطفل تبقيان حيث أنتم! وهكذا لا نخسر الحمام ويكون كل شيء على ما يرام . .
- مانিকা : (في صوت متعب) أجل على ما يرام . . (تذهب الى غرفتها) .
- أولغا : لا . . يجب أن لا ينام في الحمام . . اسكتي . هل قلت شيئاً .
- زينا : هل أهدي أزهاراً ووروداً؟ . .
- أولغا : أزهار وورود! تعودت ناديا أن تكتب لنا أنه يُغدق بالأزهار . .
- زينا : ومن هي ناديا؟ . .
- أولغا : زوجته الأولى (تطفئ نور الممر) لقد نسيت يا فيسيا ان تطفئ النور مرة ثانية .
- فيسيا : (خلف الباب) آه إلى جهنم!! .
- أولغا : هذب ألفاظك (تذهب إلى غرفتها) تعالي يا زينا . سأريك شيئاً (تفتح غطاء الصندوق) هنا! لقد حفظته بين لفائف الصوف حتى لا يتلف . انه ليس كماناً عادياً . إنه كنز من كنوز الجمهورية الثمينة .

(١) عصا في طرفها حديدة مستدقة الرأس للسير في الاراضي الزلقة .

لقد ربحناه . إنه كالسحابة . . إنه روح ساشا (الجرس يرن) مَنْ
هذا! اذهبي واسألي من يكون! . .

زيننا : (بجانب الباب) مَنْ . .

صوت يشبه صوت يلنكوف : رفيق .

زيننا : من هذا الرفيق؟ .

صوت : افتحي الباب من فضلك .

« تفتح زيننا الباب ، يدخل يلنكوف مرتديا ملابس مدنية يحمل

جراب المؤونة . ينظر في الممر ويحدق النظر في المطبخ » . .

زيننا : عمن تبحث؟

يلنكوف : هل تسكنين هنا؟ . .

زيننا : نعم

يلنكوف : وهل أولغا يلنكوف تسكن هنا أيضا؟ . .

زيننا : نعم

يلنكوف : وأين هي؟

زيننا : في غرفتها .

يلنكوف : هنا؟

أولغا : (وهي في الممر) مَنْ هذا؟ . .

زيننا : إنه يسأل عن . . .

أولغا : (تضيء النور) ساشا! (وتخضنه بين ذراعيها) ساشا!! . .

يلنكوف : أرجوك أن لا تصرخي يا أماء ، أرجوك . .

أولغا : يا حبيبي - يا إلهي - أكاد لا أصدق . زيننا ياعزيزتي (تعانق زيننا) يا

إلهي - دع عنك هذا الجراب . تعال هنا . . (تقوده إلى الغرفة

وتساعده في خلع الجراب) إيقان إنه ساشا . . ساشا حي . . حي .

سدوف : هل تسمح لي بمساعدتك (يحاول مساعدته في خلع الجراب ويجمع

حوائجه ويترك)

أولغا

: خذي يا زينا هذه الغلاية وسخني لنا بعض الحساء . اجلس بحق
الله ياساشا . لماذا تقف كهذا! هنا على هذا الكرسي . هل تريد أن
تغتسل؟ الحمام يا زينا .

يلنكوف

: (يضع يده على ظهر سدوف) مَنْ هذا؟ ..

أولغا

: مستأجر . كان يصلح لي الراديو . كنا نستمع الى كل البلاغات
ونعيش على أملها . . زينا

زينا

: (من الممر) ماذا يا أولغا . .

أولغا

: سخني الحمام . أرايت يا زينا لو سمحنا إلى فيسيا وفرشته . أين كان
سيستحم ساشا؟ ..

زينا

: أسخن الحمام؟ ..

أولغا

: نعم . . نعم . . نعم . . (تخرج زينا) سنحضر لك كل شيء
يا ساشا . . الحمام وصحن بيض وحساء وملابس قطنية . وغدا
سأقلي لك النخاع في كسر الخبز . يوجد نخاع في الدكان . سأذهب
غدا . ياله من حظ سعيد! هل تشعر بالارهاق والتعب؟ .. فلربما
جئت ماشياً من المحطة لأن الباصات معطلة أيام الحرب . هل
أساعدك في خلع نعليك؟
<http://Archive.beatnik.com>

يلنكوف

: كلا . . كلا . . يا أمه . . دعيني القي بنظرة إليك جيداً .

أولغا

: أنظر . . وتأمل جيداً . .

يلنكوف

: هل كل شيء على ما يرام؟

أولغا

: آه . . إنك بلا شك تعرف أن كل شيء تام ولا شيء خاص . لقد
زاد وزني قليلاً واشكو من آلام في ظهري . وعندما تبدأ الآلام هنا
وهنا وهنا فلا علاج لها الا برسالة منك . .

يلنكوف

: لم نعد صغاراً . .

أولغا

: هذا ليس له علاقة بأي شيء آخر . . ونحن نحب بعضنا كما نحن ،
أليس كذلك؟ ..

(يسود الصمت) هل جئت من المستشفى يا ساشا؟ ..

يلنكوڤ : آه .. ها ..

أولغا : هل مكثت طويلا ..

يلنكوڤ : حتى تحسنت ..

أولغا : هل سمحوا لك بالخروج؟ ..

يلنكوڤ : نعم ..

أولغا : ما هذا الوشاح؟ ..

يلنكوڤ : إنه الوسام العسكري للراية الحمراء ..

أولغا : إنه وسام رائع يُعزّز به . حسنا ياساشا . ليس عيبا ان تتواجد في

الخطوط الخلفية . ولماذا لم يسمحوا لك بالخروج عندما كتبت لي أنك

في وضع جيد؟

يلنكوڤ : إني في وضع جيد (يسعل فسيئا داخل غرفته) مَنْ هؤلاء القوم الذين

يسكنون معك؟

أولغا : إنهم مجرد مستأجرين . هناك أمر رسمي بإيوائهم . الله يساعدهم

إنهم أناس طيبون . إنهم عمال . الرجل الذي سعل هو من الجوار .

ولدينا عائلة من موسكو أيضا : رجل وابنتاه . الكبرى على وشك

الولادة . زوجها في الجبهة والصغرى في الصف العاشر إنها بتان

ناعمتان .. لقد تعلقنا بي .. ونشكر الله ان لدينا المكان الكافي

لإيوائهما الآن . بعكس ما كنا فيه في السنوات الأولى . ماذا عسى أن

نضع لكل الذين أجلوا عن أماكن الخطر؟ كانوا عشرة في غرفة

واحدة . لقد رحلوا الآن .

يلنكوڤ : هل عادوا الى موسكو؟

أولغا : عادوا إلى موسكو ولينغراد واورانيا وإلى كل مكان . لقد بقي

مصنعهم ويقال انه باقٍ واعتقد أنهم سيقون هناك أيضا . وكما تعلم

اني كنت مرتاحة لأنك لم تك وحيدا .

يلنكوڤ

: هل الرجل الذي خرج الآن من موسكو؟ ..

أولغا

: نعم إنه من موسكو

يلنكوڤ

: ربما رأيته في موسكو

أولغا

: نعم .. ربما ..

يلنكوڤ

: تذكرت . كان يقف كالصنم في المدخل وينظر الي وهو متجههم

الوجه .. أين .. أين ..

أولغا

: ربما تتخيل ياساشا الآن .. لم يقل إنه رآك مرة ..

يلنكوڤ

: لم يقل ابدا؟ ..

أولغا

: كلا ..

يلنكوڤ

: إذاً من يكون؟ ..

أولغا

: لا أعرف . إنه يعمل خراطا ولا يقوم بأي عمل الا انه يكسب

كثيرا ..

يلنكوڤ

: لا استطيع أن أتذكر أين رأيته .

أولغا

: حسناً لا بأس . لكن لماذا كان ينظر إلي وهو متجههم؟ هل ستبقى

معى بعض الوقت ياساشا؟ ..

يلنكوڤ

: عُدت لأجلك يا أماه .

أولغا

: ماذا تعني لأجلك ..

يلنكوڤ

: فقط - لأجلك .

أولغا

: وهل ستذهب إلى موسكو؟

-يلنكوڤ

: موسكو .. كلا ..

أولغا

: وهل ستعيش هنا؟ ..

يلنكوڤ

: تماماً ..

أولغا

: ولماذا تركوك تخرج ياساشا، هل حصل لك أي تشويه؟ لماذا لم تخلع

قفازاتك بعد؟ ..

يلنكوڤ

: أريني الكمان (تفتش في الخزانة عن الكمان ثم تترك الغرفة .. يفتح

يلنكوف الصندوق وينظر في الأدوات . تصرخ أولغا وهي في القاعة
أماه! .

أولغا

: (تعود) إني هنا ياساشا .

يلنكوف

: خذيه عني (تخبىء الكمان . يسمع فيسيا وهو يسعل) هل يسعل هذا
الرجل دائما هكذا؟ . .

أولغا

: إنه لا يتواجد هنا في النهار . انه يعود في الليل . إذا ما أزعجك
فسأخبره؟

يلنكوف

: كان في فرقتنا رجل يسعل مثله تماما . . أعتقد أن اسمه كاترا .
عالجناه باستنشاق بخار البطاطا وقد شفي .

زينا

: (من داخل الممر) أولغا إن الحساء يغلي .

أولغا

: خذ قليلا من الطعام ريثما تسخن مياه الحمام . .

يلنكوف

: حسنا . .

* تسمع من كان بعيد جدا أنغام كمان من مذياع . . يسود
الصمت *

أولغا

: تناول بعض الطعام ، ثم تستحم وبعد ذلك نشرب الشاي . نريد ان
نحيا ياساشا ونعمل ونسمع الموسيقى . أين زوجتك ياساشا . .

يلنكوف

: ناديا في موسكو . لقد تزوجت . .

أولغا

: لا إني اقصد زوجتك الثانية . .

يلنكوف

: لا أريد أن أسمع عنها شيئا يا أماه . لقد عدت اليك . ليس لي أحد
سواك .

رحبي بابنك - بدون يد - جئت لأستند إلى ذراعيك - إلى ذراعيك
العزيزتين الغاليتين يا أماه . .

المشهد الثاني

(نفس المنظر: الوقت متأخر في الليل - القمر يطل من الشبايبك - أولغا مستلقية على الفراش - يلنكوڤ على الأريكة - يُشعل عود ثقاب وينظر إلى ساعته - يُشعل سيجارته - ينهض - يفتح الصندوق بهدوء ويُخرج الكمان - يضرب بالريشة على قوس الكمان محدثاً صوتاً ضعيفاً) . .

أولغا : (تنهض) كم الساعة؟ . .

يلنكوڤ : الثالثة والنصف (يُرجع الكمان الى مكانه) لم تنامي بعد؟ هيا نامي . .

أولغا : لقد نمت كالكلب . اشكر الله لقد نمت نوماً مريحاً . المسنون ينامون قليلاً . لم تغمض لك عين وصوتك يدل على ذلك . خذ حبة منوم . . لا يستطيع الالمان أن يقتلوك ، لكن الأرق قد يقتلك . كل إنسان يحتاج للنوم .

يلنكوڤ : بالمناسبة . الجميع صاحٍ ماعدا زينا . فيسيا يتقلب في فراشه . إيفان لم يعد بعد . ومانيكّا لسبب أو لآخر تستحم . .

أولغا : تستحم؟ . .

يلنكوڤ : إن البيت كما ترين ككتيب النمل .

أولغا : (تشعل النور وتلبس) لقد قضيت حياتي كلها في كتيب النمل ياساشا . عندما يكون الناس حولي فإن الأحزان تحف والأفراح تتضاعف . بكل صدق : عندما كنت وحيدة في الشقة كان الأمر خفيفاً ولكني كنت أتحمله لأملّي بوجود أحفاد عندي . وبما أنكم أنت وناديا لم تعودا تسكنان طويلاً معا اعتقدت أنكم ستركان لي الأطفال وأنا . . . لربما يكون لها سبب في الاستحمام الآن . . (تذهب الى الممر وتلتقي بزينا خارجة من غرفتها) حسناً . . اني كنت في طريقي إليك . .

زينا : هيا . . أولغا تعالي من فضلك . أنا ومانيكّا لا نستطيع تدبير الأمر .

- أولغا : لماذا لم تطرقا الباب علي قبل هذا؟ لم أك نائمة على أية حال . انتسبا
تعيستان (تسرعان إلى غرفة سدوف . يجلس يلنكوف الى الطاولة
ويكتب وانفاسه تصفر أمامه . يدخل فيسيا الممر حاملا زجاجة
وابريقا) . .
- فيسيا : (من الممر) لماذا تريدان ان يكون النور مشتعلا؟ . .
يلنكوف : وما شأنك أنت؟ . .
فيسيا : (يدخل الغرفة) هل لديك مانع؟ . .
يلنكوف : كلا . .
فيسيا : (يضع الابريق والزجاجة على الطاولة) هل لديك مانع؟ (يجلس)
يلنكوف : لو مانعت . ما النفع؟ إنك لن تترك الطاولة في الحال .
فيسيا : إنك محظوظ وإني احسبك . .
يلنكوف : محظوظ . . آه . .
فيسيا : من له أم كأملك ، فلا يزعجه شيء ، انها تصنع لك كل شيء ، ولكني
أعيش عيشة الكلاب ولا اعرف كم اكسب هذا الشهر . . ستة
آلاف . انظر الى صورتي في هذه الجريدة .
يلنكوف : نظرت فعلا . إني أهنتك مرة ثانية . .
فيسيا : إن مدير الناحية لا يكسب مثلي ولكن ماذا أكل؟ جزر (يقضم
جزرة) ها . . ها . . ستة آلاف وأكل الجزر . . إني أسألك؟ . .
يلنكوف : ولماذا؟ . .
فيسيا : لأنه ليس من تنظيم أو قانون . إن الله وحده يعرف أين تذهب
النقود . . اشتريت بعض السجق ولكني فقدته . .
يلنكوف : ماذا تقصد؟ . .
فيسيا : الله وحده يعلم . فقدته في الغرفة . . يجب أن أتزوج . . أو ربما لا . .
يلنكوف : ربما نعم .
فيسيا : عشرة آلاف بل مائة ، ألف امرأة ترغب في الزواج مني . . هل أنت

معي؟ ..

يلنكوف

: ليس مهما أكثر أو أقل ..

فيسيا

: ولكنني لست مستعدة لأعطي احدا من كوبكا واحدا .. لقد

اخبرتني .. حسنا. ماذا عسى المرأة الجيدة تقول «إني أحب

زوجي ..» دعني من هذا الكلام ولنشرب كأسا سأسكب لك ..

يلنكوف

: أشكرك .. ليس لدى الرغبة في ذلك ..

أولغا

: (تدخل الممر وتدخل على غرفة فيسيا) فيسيا .. فيسيا!!

يلنكوف

: ما الأمر يا أمي؟ إنه هنا ..

أولغا

: (تدخل غرفتها) آه .. انه تعيس! عليك أن تذهب ياساشا.

يلنكوف

: الى أين ..؟

أولغا

: إلى الصيدلي وتطلب الاسعاف. لا تستطيع ان تتدبر الأمر

لوحدها ..

فيسيا

: لمن الاسعاف (ينفض) مارييا؟ ..

أولغا

: لا .. لا .. إنك بائس وتعيس .. إذهب ياساشا ارجوك ..

فيسيا

: إنك لا تجرؤ. اني ذاهب. هل تجرؤ؟ (يمسك بمعطف يلنكوف محاولا

منعه) اني ذاهب.

أولغا

: أقعد يا فيسيا دع ساشا يذهب ليس مهما (يغادر فيسيا) حسنا انه بدون

معطف وبرودة الصقيع تجعله يصحو بسرعة. إنه انسان تعيس.

* يُسمع أنين من غرفة سدوف. وتخرج زينا بسرعة*

زينا

: ليساعدنا الله يا أولغا هيا .. إن شيئا رهيبا سيحصل لها ..

أولغا

: لا شيء رهيب اطلاقا .. كنا نجلس حولها .. يجب ان تكون في

المستشفى هذا المساء .. (تدخل غرفة سدوف. توجه الكلام الى

زينا) مالك لا تعملين شيئا. لقد أفرعتها. اجلسي هنا (وتخرج) ..

زينا

: الكسندر ..

- يلنكوڤ : هل تريدين قليلا من الماء . .
- زينا : لي؟ لماذا؟ . .
- يلنكوڤ : إنك ترتجفين . عليك أن لا تفزعي هكذا . .
- زينا : ألسنت أنت خائفا أيضا؟ . .
- يلنكوڤ : كلا . .
- زينا : لأنها ليست أختك . .
- يلنكوڤ : إنها حياة جديدة، وأظن أن هذا غير مفزع بل رائع . .
- زينا : لو رأيت وجه مانيكا لما قلت إنه رائع . .
- يلنكوڤ : إنها تتألم . ولكن سرعان ما ينتهي فإنها بلا شك ستكون سعيدة جدا . .
- زينا : لماذا لا يوجد لديك أطفال . . آه كم أنا آسفة وغبية لأسألك مثل هذا السؤال .
- يلنكوڤ : إنك صغيرة وترغبين معرفة الكثير . . تبدين تعب . هل أفسح لك المجال لتستريحى مكاني؟ . .
- زينا : ولماذا؟ أستطيع أن أستلقي حتى لو بقيت هنا . . ولكني لا أريد .
- يلنكوڤ : كيف أتى لي أن أنام أو استريح أو أأكل في مثل هذا الوقت؟ . .
- يلنكوڤ : بكل بساطة . هناك أطفال يولدون في كل لحظة والناس تنام وتأكل وتحب وتحارب بعضها بعضا . .
- زينا : (تبدو تعسة) يبدو أن الاطفال أسمى من كل هذا، اسمى من الحرب والطعام والحب، أسمى من الليل، أسمى من البيوت وهكذا الكمان . .
- زينا : آه . . انت تعرف . .
- يلنكوڤ : ما أغربك أيتها الصبية (يسود الصمت) يسمونك زينا ولكنهم يجب أن يسموك زينكا . .
- زينا : ولماذا زينكا؟ . .

يلنكوڤ

: إنه اسم جميل ، أليس كذلك . .

زيننا

: أجل . . جميل . . إنه ربما اسم دلح . هل تصافينا؟ . .

يلنكوڤ

: كلا . .

زيننا

: هل تعرف شخصا بهذا الاسم؟ . .

يلنكوڤ

: أجل . . إني اعرف .

* يُفتح الباب الخارجي ويدخل سدوف إلى الممر *

زيننا

: بابا . . تعال . . يابابا إن مانيكا على وشك أن تلد .

سدوف

: (يدخل غرفة يلنكوڤ ويجلس) أين هي؟ . .

زيننا

: في غرفتها . .

سدوف

: منذ متى؟ . .

زيننا

: منذ ثلاث ساعات . .

سدوف

: هل طلبتم لها الاسعاف؟

زيننا

: لقد ذهب فيسيا .

سدوف

: لربما أقضي النصف الثاني من الليل ساهرا .

زيننا

: أجل! . .

أولغا

: (تدخل) من الذي حضر؟ تابعت قولي لها: اصرخي انه أفضل

لك . لكنها خجولة (تفتش في الجوارير) حسنا . . لقد حضرت يا

إيثان . لربما نحملها إلى الاسعاف (تخرج) .

سدوف

: (ينظر نحو الطاولة) هذه حاجات فيسيا . هل ذهب منذ زمن

بعيد؟ . .

زيننا

: كلا . منذ وقت قصير . .

يلنكوڤ

: كلما أنظر اليك يا إيثان ينتابني شعور بأن رأيتك في مكان ما من

قبل . ولكني لم أعد اتذكر أين؟ . .

سدوف

: أنت على حق . . لقد تقابلنا مرة .

يلنكوڤ

: أعرف . . ولكن أين . .

- سدوف : (بعد تأمل وتفكير) عند فلاديمير كرامن .
- يلنكوڤ : (ينهض) هل تعرف كرامن .
- سدوف : أمازلت على اتصال به؟ . .
- يلنكوڤ : أمازال في موسكو؟ . .
- سدوف : نعم طبعاً . لم يغادر موسكو . لقد أصبح ذا شأن هناك . .
- يلنكوڤ : كان متأكدا انه سيصبح ذا شأن .
- سدوف : أنت على حق . ما أروع تخيلاتك! يستطيع أن يكتب روايات عن سكان المريخ أو غيرها لو كان لديه متسع من الوقت ، ما أروعها من ذكريات! لقد فهم العمل هناك! وما اسعد العمل معه! . .
- يلنكوڤ : هل عملت معه . ؟
- سدوف : مازلت . سأتم خمس عشرة سنة تقريبا منذ بدأت العمل في مشاريعه .
- يلنكوڤ : لقد رأيته مرة واحدة ، هل كنت موجوداً؟ . .
- سدوف : حقاً . لقد رأيته في عدة مناسبات . .
- يلنكوڤ : (بعد فترة صمت) هل تزوج؟ . .
- سدوف : لا لم يتزوج بعد . لم يتزوج بعد (صمت) منذ متى بدأت العمل؟ . .
- يلنكوڤ : يوم الاثنين .
- سدوف : رائع . .
- * نقرة على الباب ، الجرس يرن بشكل يائس ، يتسابق سدوف وزينا لفتحه*
- أولغا : (تُلقي نظرة سريعة على الممر) هذا فيسيا (يدخل الطبيب وفيسيا)
- هنا أيها الطبيب . . أسرع . .
- الطبيب : ماذا تقصدين بأسرع؟ (يدخل مع أولغا إلى غرفة سدوف) . .
- فيسيا : إيقان؟
- سدوف : ماذا يا فيسيا؟

- بالتأكيد يأتون بسرعة ..
- سدوف : أجل .. هذه مهنتهم ..
- فيسيا : لقد انتظرتهم حتى لا يتأخروا . وفعلا لم تتأخر طويلا !
- اطلاقا ..
- سدوف : أحسنت صنعا يا فيسيا .. أشكرك ..
- * صمت *
- فيسيا : إنها لن تموت ، أليس كذلك ؟ :
- سدوف : آه .. تعال الآن ..
- * صرخة من غرفة سدوف . تستيقظ زينا فجأة ويلنكوف يسند لها ظهرها *
- يلنكوف : على رسلك الآن ..
- زينا : ماذا ..؟؟ لماذا؟؟ ..
- يلنكوف : مولود جديد الى هذا العالم ..
- فيسيا : إنها لن تموت ، أليس كذلك ؟ :
- * صمت .. يسود الصمت ولا يقطعه الا بكاء مولود جديد *
- يلنكوف : إن هذا المولود يحاول أن يسمعنا صوته .
- فيسيا : حقا ؟ ..
- أولغا : تخرج . جاءنا جار جديد .. انه حبي ..
- سدوف : كيف حال مانيكا ؟ ..
- أولغا : تماما ، في أحسن حال . لقد عدت أصابع الطفل الآن ، ماهذه
- الانسانة .. لم أك أتوقع ! ..
- زينا : هل لي أن أدخل الآن ..
- أولغا : كلا .. كلا . ليس من سبب للدخول . ابقى هنا .. مازلت صغيرة
- (تخرج)
- زينا : كم هو سهل ! وكم هو مذهل .. أليس مذهلا يا أبي !! ..

- سدوف : أجل لو رجع نيقولاي إلى البيت لسر كثيرًا .
- زيننا : قل لهم أن يُرياني الطفل يا أبي . . هيا . .
- سدوف : ليس الآن وقته . كيف أذهب! (يسكب كأسًا) في صحة حفيدي!! . .
- (يشرب) تعالوا هنا جميعا لنشرب نخب الطفل . . ان والده يحارب في منطقة بعيدة .
- * يشربون النخب *
- فيسيا : هل تأكدت الآن يا إيفان انها أم . أم . أم نبيلة ، انها الان اكثر نبلا من البارحة مائة مرة . .
- سدوف : (يغلبه الضحك) بماذا تحتفل أيها الساخر؟! . . إنها ليست زوجتك!!
- فيسيا : دعنا نأخذ كأسا اخر . . يسرني أن أفتح زجاجة لهذا الحدث . .
- سدوف : إلى جهنم ، انصرف وانه كل هذا الكلام الفارغ . .
- فيسيا : إيفان! اني لست ثملاً . هذا غير معقول! فجأة أصبح لماريا طفل بخمسة أصابع لكل يد . .
- سدوف : وخمسة أصابع لكل قدم . . تعالوا . . تعالوا . حان الوقت لنعطيه الراحة (يقود فيسيا الى الخارج) زيننا . .
- زيننا : الكسندر . كم ليلة مضت لم تنم فيها؟ يجب أن تنام . . وتنام وتشخر . . سنصل إلى برلين وسرعان ما تتوقف الحرب تماماً . وسيحتفل الناس . . لقد ساعدت في فتح الطريق إلى برلين . تعالوا الآن . . إنك لم تخسر يدك عبثاً . . لقد شاركت من تلقاء نفسك وإن ذلك لم يذهب عبثاً . لنأخذ نيقولاي صهري . مضت ثمانية اشهر ولم نستلم رسالة منه . ولكن ما الحيلة! إنها الحرب . .
- يلنكوڤ : هذه ليست المشكلة . وإني أشكرك على كلماتك الرقيقة . ولكن هذه ليست المشكلة أبدا أبدا . .

- سدوف : على كل حال، إني لا أعرف . . .
- يلنكوف : إنك تعتقد أنني لم استطع النوم لأنني في وضع سيء . لا . . لأنني في وضع جيد .
- سدوف : حسناً . . كما تريد إني سعيد جداً . . (تدخل أولغا الممر برفقة الطبيب) هل كل شيء على ما يرام، يادكتور.
- الطبيب : مولود جديد وأم رائعة .
- سدوف : هل من خطر! . .
- الطبيب : ما تعني بخطر، اخفضوا هذا الضجيج وحديث الليل ودعوهم ينامون .
- أولغا : أشكرك كثيراً يادكتور . نحن شاكرون لك كثيراً . ونأسف على ازعاجك .
- الطبيب : ماذا تعني بإزعاجي ؟ (يخرج . . أولغا وسدوف يتحدثان همسا خارج غرفة مانيكا) . .
- زينا : (تبدونائمة) متى سيرباني الطفل؟ . .
- يلنكوف : ماذا قلت يا زينكا؟ إنه اسمي من كل العواصف الثلجية، أسمى من الحب، أسمى من الحرب . .
- * تنام زينا *

المشهد الثالث

- * نفس المنظر. يوم من أيام الشتاء . . يلنكوف وزينا *
- زينا : يبدو أنك تتأسى كثيراً على حياتك الماضية .
- يلنكوف : لم أعد أفكر بها لحسن الحظ . كانت تتأبني الكراهية وأحيانا الخوف ولكن كانت لدي الرغبة في التغلب على المصاعب . لكني الآن أريد، أن أكل وأنام ولا وقت لدي للنظر إلى الماضي . .
- زينا : ألم تك مخيفة؟ . .

يلنكوث : حسناً، كما تعرفين بوجه عام، ومهما تكن الظروف يبقى الانسان مراقباً. يراقب نفسه ويراقب الخطر القادم. إن الخوف الحقيقي الذي يُكتب عنه في الروايات فيتوقف العرق على الحاجب والقلب عن الخفقان، هذا الخوف شعرت به مرة عندما بدأت أرى ذراعي ولا أستطيع أن أحركها. كانت ملفوفة بالضمادات . . كبيرة . . ومضى زمن طويل حتى بدأت أفهم . .

زيننا : كنت محظوظاً . . لم تك يدك اليمنى . .
يلنكوث : لا . . بل أكثر سوءاً. لأنني استطيع أن أتدبر استعمال قوس الكمان باليد اليمنى (فترة هدوء) لقد رحل الفزع وبسرعة الا انه لم يكن سيئاً كما هو الآن . .

زيننا : آه . . أجل . .
يلنكوث : لم تفهمي شيئاً . . لماذا تقولين أجل . . إنك تظنين أن الحرب والموت والجوع ويداٌ مبتورة أمور مبالغ فيها وغير محتملة وكما يحدث في الأحلام تماماً . . إنك في الحلم لا تواجهين بأساً قاتلاً . . أليس هذا ماتظنين به؟ . .

زيننا : أجل . . <http://Archivebeta.Sakhrit.com>
يلنكوث : وما تواجهينه الآن ليس حلماً . . فرغم كل هذه المبالغة لقد رحلت الحرب بعيداً إلى مكان آخر، فلا إطلاق نار والحافلات تسير ونأكل على طاولة . هذه حقيقة، وإني اعيش هذه الحقيقة بهذه اليد وكما في معزول وحده حزين . . هذا هو الفزع الأكبر، وهذا ما تفكرين به .
زيننا : إنك صادق في كل شيء . .

يلنكوث : وكما في معزول وحده حزين . كانت أسعد أيام حياتي عندما تسلمته . يومها تخرجت من المعهد الموسيقي . كان رمزاً للمباركة والتقدير . آه يا زينكا . هل من يوم آخر مثله . .

زيننا : نعم

يلنكوڤ

: إنك تتنبأين لهم . . بذلك وكأنك متأكدة ولكنك في قرارة نفسك لا تصدقينه . اعترفي.تقولين : دع هذا المسكين المشوه يحلم . . يجب أن لا أحرمة من الأمل ، وماذا يحدث لو أقي يوم كذلك اليوم . إن لم يكن هذا حيلة أو حالة أرق تسبب الهلوسة ! لقد رحلت الحرب ، وأكاد أسمعها على الجانب الآخر من العالم . . القتال وصوت الانهيارات والضجيج والنشيج وأنين الموت وابتهاجات النصر . . وفوق الموت والابتهاج . . أليس هذا كله خداع للنفس؟ . .

زينا

: ألم تغمض لك عين الليلة الماضية؟ . .

يلنكوڤ

: كلا . . لقد نمتُ .

زينا

: غير صحيح .

يلنكوڤ

: صحيح أنني لم أتم . لكن لماذا تهتمون كلكم لهذا الحد . . أريدك ان تصغي ، فأنا لا اريد أن أرى أحدا من اصدقائي القدامى ، لا أحد منهم . هناك واحد فقط أريد أن ألقاه ، ولكن نحن الاثنين فقط . له عيان باردتان كالثلج وصوته هادئ مطمئن . لكنه مجرد قناع . إنه أشد ، الرجال عنفاً وقسوة . . سأقول له : آه ايها الغني ، إنني غني مثلك . ولكن الذي يحيرني : هل يحق لي أن أسأل ذلك أم لا : لنفترض أن كل ماسمعتة هذه الليلة سراب ، عندما كنتم جميعا نائمين كالذباب على السقف ، ولنفترض أن كل ذلك كان تنافراً رهيباً للأنعام . وإني بائس فقير فاقد اليد لا فائدة تُرجى منه . كنت في السابق رجلاً . آه ما أبغض ذلك وأمقته ! (هدوء) أنا لست جباناً ولكني لا أعرف إذا كنت جريئاً لمعرفة ذلك (يصمت) .

زينا

: إنك لم تخبرني شيئاً عن المدرسة؟ . .

يلنكوڤ

: وماذا تريد أن تعرفي عن المدرسة؟

زينا

: ماذا أخبرتهم هذا اليوم؟ . .

يلنكوڤ

: آه ما هذا الهراء . . هذا لا يعينيك ولا يعينيني ولا يعني أحدا منهم .

- زيننا : طبعاً . .
يلنكوڤ : إن بيت القصيد هو مدى تأثير بتهوفن على الموسيقيين الروس، هل هذا ما يهكم؟
- زيننا : أنا - لا . . لأنني لم أذهب إلى معهد موسيقي . .
يلنكوڤ : بل أنا ذهبت. لكنني لم أجده هذه الأمور مفيدة. . كنت أود أن أعزف لـ بتهوفن والموسيقيين الروس. ولكن لا أعرف مَنْ تأثر بمن! . . هذا لم يكن يهمني.
- زيننا : (بعد تأمل وتفكير) أعتقد أنك قد أخطأت.
يلنكوڤ : حقاً. . انتبهي أيتها الصبية. . فبدل ان تعلميني، قدمي لي خدمة. احضري لي ورقة نوتة موسيقية. . اريد عددا منها. عددا كبيرا. إذ لا يوجد مثلها في الدكاكين.
- زيننا : ربما نجدها في سوق السلع المستعملة . .
يلنكوڤ : هيا انطلقى الى السوق وأحضري بعضاً منها.
زيننا : افترض أنني احضرت لك نوعاً آخر. من الأفضل أن تأتي معي . .
يلنكوڤ : كلا. . هيا اذهبي وأحضريها بنفسك. . لم أعود الذهاب إلى مثل هذه المحلات من قبل.
<http://Archivebeta.org>
- زيننا : حسناً سأذهب (فترة صمت) هل أخبرك شيئاً؟
يلنكوڤ : هيا . .
زيننا : بشرط ألا تتضايق أو تنزعج.
يلنكوڤ : كلا . .
زيننا : أعتقد أنه من الصعب أن أكون زوجة لك . .
يلنكوڤ : لماذا؟ . .
زيننا : من السهل أن أكون زوجة فيسيا.
يلنكوڤ : وما المشكلة إذاً. . تزوجي فيسيا.
زيننا : في الحقيقة ليس لدى اهتمام او رغبة بذلك. . وقد فاجأني انك

سخرت منه، وإذا أردت أن تعلم فإن فيسيا يعيش مانيكا.. وقد أخبرها بذلك ثماني مرات..

يلنكوڤ

: هل أنت متأكدة انها ثماني مرات.

زينا

: نعم متأكدة.

يلنكوڤ

: ومن الذي كان يعد؟ أنت أم مانيكا..

زينا

: كلثانا.. ارجوك.. لا تضحك..

يلنكوڤ

: إني اضحك من فيسيا لا منك

زينا

: هذا أسوأ.. إنه يعاني معاناة رهيبة..

يلنكوڤ

: حقا.. إنه وجهه يدل على ذلك.

زينا

: يظهر أنك لا تقدّس شيئا..

يلنكوڤ

: (ضاحكا) أجل هذا صحيح.. وبكل صدق.. أنا وأنت نحمل

أفكارا مختلفة للكلمة «مقدّس».

مانيكا

: (تدخل) جئت لأرى من الذي يضحككم.. أشركاني معكما..

زينا

: الكسندر هو الذي يضحكنا.. إنه على سجيته.

يلنكوڤ

: آه.. إنك ناضجة يا زينكا! ارجعي.. دعيني أنظر اليك (يمسكها

من الكتف) لم أعد أفهم هل أنت بالغة الرشد أم مازلت صغيرة!..

مانيكا

: مازالت طفلة..

زينا

: لقد بلغت الرشد.

* صمت *

يلنكوڤ

: (مازحا نوعاً ما) سنرى!..

* تدخل أولغا *

أولغا

: أمازال نيقولاي نائماً؟

مانيكا

: أحاول أن أنومه.. هيا.. سأناولك إياه يا أولغا.. معك يكي قليلا

وسرعان ما تغفو عيناه وينام.. لكنه يعانقني ويحضني لمدة طويلة..

أولغا

: إنه لاشك يعرف حضن أمه المضطرب.. (تبدأ مانيكا بالصراخ)

- تعالى إني لا أستطيع . . إنك الحظن الذي يطعمه . .
- مانيكَا : (تفرق الدموع في عينيها) لا أعرف أكثر من هذا . لا أعرف . لقد أسره الألمان . لقد قبض عليه وإنه يتعذب .
- أولغا : كفى يا مانيكَا! أيتها الطفلة! كفى هذا الهراء . لماذا يُقبض عليه . ليس من أسر الآن . . .
- مانيكَا : إذاً لماذا لم يُخبرنا شيئاً . إنه ميت . هذا كل ما أعرفه . .
- أولغا : لا أريد أن أسمع أخباراً كهذه . لقد أخبرتك أن رغباتك كلها ستتحقق ولا حاجة لأي حديث عن الموت . .
- * الجرس يرن . زينا تفتح الباب ويدخل فالكا *
- فالكا : مرحبا . ان والدتي تخبرك . . .
- زينا : أصمت حسناً . ماذا تقول أمك؟ . .
- فالكا : لقد اشترت كمية كبيرة من لبن البقر وهي تُرسل لك بعضاً منه .
- زينا : هل هذا لبن؟ . .
- فالكا : نعم إنه لبن . .
- زينا : ولماذا لونه قاتم هكذا . .
- فالكا : آه . . لا أعرف أكثر من ذلك . وهل وصلت لك رسالتي يا زينا؟ . .
- زينا : لم أر لبناً كهذا . ولعلمك فإني استلمت الرسالة ومزقتها . .
- فالكا : أكاد لا أصدق . .
- زينا : بلى - صدق . .
- فالكا : غريب . إني أسألك إن كنت تريد مرافقتي إلى السينا؟
- زينا : ولماذا؟ . .
- فالكا : (ببرود) إن أمي تقول ثمن اللبن ٧ روبلات و٦٠ كوبكا
- زينا : (أكثر برودة) أرجوك .
- * تدخل بنت تعمل مراسلة ويخرج فالكا *
- المراسلة : هل ماريّا سدوف هنا؟ . .

- زيننا : نعم . .
- المراسلة : برقية لها . .
- مانيكّا : (تدخل الممر) من مَنْ؟
- المراسلة : ليس لدي فكرة . . هيا . . وقعي هنا من فضلك! .
- * توقع مانيكّا وتستلم البرقية من المراسلة . . تغادر المراسلة *
- مانيكّا : (بهدهوء) هيا إلحقي بها يا زيننا . .
- زيننا : ولم ؟
- مانيكّا : أعطيتها - أعطيتها بخشيشا . . تعودت أن أعطيها .
- زيننا : هل جُننت . . إقرأي البرقية .
- مانيكّا : (تفتح البرقية وبهدهوء) انها من نيقولا . . (تجلس) .
- زيننا : (تخطف البرقية وتبدأ بقراءتها بصوت عالٍ) عنواني : بريقا . مركز القيادة كيف حالك؟ سأوافيك برسالة يا مانيكّا . .
- مانيكّا : ماذا يا زيننا؟ انه حي . . اشكرك يارب . . لماذا لم يكتب لي طيلة تسعة أشهر هذا الخنزير؟ . .
- زيننا : هل تعرفين لماذا يا مانيكّا؟ . . اسكتي وإلا صفعتك (تضحك وتصرخ) هل رأيت يا أولغا مجنونة كهذه من قبل؟ . .
- أولغا : كفى يا مانيكّا! ماذا أقول لك . . تهانيّ (تقبلها)
- مانيكّا : أليس خنزيرا يا مانيكّا؟ . .
- أولغا : لا أريد أن أسمع منك شيئا آخر . .
- مانيكّا : إنه خنزير
- زيننا : سأصفعك على وجهك
- مانيكّا : كان يعلم إني حامل . . كان يعلم ذلك ولم يكتب لي (في لحن مختلف) نيقولا الصغير يشج (تذهب إلى غرفتها وزيننا تلحق بها) . .
- أولغا : أشكري ربك . . هل علمت ياساشا؟ إن زوجة الجندي الصغير

وصلتها أخبار سارة . .

يلنكوف

: نعم لقد سمعت .

أولغا

: نشكر الله - من أجلها ومن أجل الطفل . .

* تدخل أولغا المطبخ وتترك يلنكوف وحيدا . يدخل ندلسكي من الباب الذي بقي مفتوحا . . انه رجل سمين ومتقدم في العمر ويرتدي معطفا ثمينا *

: الكسندر يلنكوف؟ أنا ندلسكي . .

ندلسكي

: (بعد فترة صمت) هيا اجلس (يقدم له كرسيًا . يجلس ندلسكي)

يلنكوف

: هل عرفتني؟ . .

ندلسكي

: أجل (صمت)

يلنكوف

: كنت بطلا . . لقد كنا في الحرب معاً وأبليت بلاء حسناً .

ندلسكي

: جئت الآن وتقول هاته ببساطة . سأعطيك إياه . .

يلنكوف

: حسنا . . هاته . .

ندلسكي

: (يفتح الصندوق ويخرج الكمان من علبته ويعطيه إلى ندلسكي)

يلنكوف

: (يقف . . يبدو أنه أصغر وأسرع وأقل لباقة . يتلمس الأوتار بنشاط

ندلسكي

ويضرب على لائحة الأصوات . يقرب الكمان إلى ذقنه ، يضرب على

قوس الكمان بقوة محدثاً صوتاً طويلاً وجلياً) . . يبدو أنه كان مهملاً

لفترة .

: نعم لفترة . .

يلنكوف

: لقد سمعته عام ١٩٣٨ . ألم يكن صوته واضحاً ومميزاً (يرجع الكمان

ندلسكي

مكافه في علبته ويخرج غليونه) هل لي أن أدخن؟

: تفضل (يحمل كبريته) .

يلنكوف

: (ينفث الدخان بعيداً وعيناه مغمضتان) إنه صديق وفي .

ندلسكي

: لقد حصلت عليه من الدولة ، والدولة على حق . .

يلنكوف

: لا . لا . لا . هذا غير صحيح . إن هذا غير ما تشعر به . . إن الذين

ندلسكي

يعزفون الكمان بشكل جيداً أقل عدداً من الكمانات الجيدة، إنك
تعيده لأنك إنسان .

* تدخل أولغا وتقف في الباب *

يلنكوف

: لقد أعطيتك إياه . .

ندلسكي

: لقد عاش معك في كل شيء . في النجاح ، وفي السعادة ، كانت
روحك فيه . من العيب أن تكون الروح بدون موطن . . إبحث له
عن موطن آخر . . ثم أرجعه أنت بنفسك . .

يلنكوف

: إنه معطل

ندلسكي

: ولماذا؟ . .

يلنكوف

: ستقضي وقتاً طويلاً طويلاً جداً قبل أن تجد له موطناً جديداً . .

ندلسكي

: أمازلت تهتم بالموسيقى؟ . .

يلنكوف

: كنتُ مبدعاً ولم أكن مستمعاً .

ندلسكي

: عذراً اني متأكد ولكن صغار الموسيقيين عرفناك عازفاً . . عازفاً
فذا الأعمال الآخرين . . أرجو أن لا تعتبرها إساءة! ولكنك كنت
مبدعاً في أعمال غيرها . . إن روحك تعيش في هذا الصندوق،
ولنقل أنها تمتص الآخرين . أرجو أن لا أكون قد أسأت إليك! . .

يلنكوف

: كلا . .

ندلسكي

: لقد أسأتُ لك فعلاً . . هيا اطردي من البيت . إن الموسيقيين أمثالي
يتكلمون كلاماً فارغاً . .

يلنكوف

: لا . . ليس هذا صحيحاً . .

ندلسكي

: لا . . بل انهم يتكلمون كلاماً فارغاً . الموسيقي وحده يتكلم
الصحيح . . إنه مبدع . . إنه يبدع الأعمال الخالدة .
كم لك من الاسطوانات؟ . .

يلنكوف

: لا أدري . .

ندلسكي

: ينبغي أن يسمعك الناس لمدة طويلة قبل أن تُسمع من المذيع أو
«الكروموفون» . . إن «الكروموفون» شيء رائع . .

يلنكوڤ

: فعلا انه رائع . كيف نُثبت التحويل؟ . .

ندلسكي

: آه . . لقد صُغنا وثيقة صغيرة هناك في موسكو . امض هنا فقط

(بمضيان) .

يلنكوڤ

: هل هذا كل شيء . .

ندلسكي

: إبقها معك إذا شئت . سأعود في غضون شهرين . .

يلنكوڤ

: ولكنها موقعة . .

ندلسكي

: إنها مجرد ورقة . . يمكن الاحتفاظ بها في محفظتي .

أولغا

: لماذا تصعب الحياة ياساشا، إني آسفة . . لا اعرف ما اسمك . .

: إعمل ما تراه مناسباً، ذلّلها على الأقل . هل سألفها في قطعة

قمّاش؟ . .

ندلسكي

: لا حاجة . . الصندوق كاف (يلبس معطفه)

أولغا

: دعني أساعدك . إحرص عليه وأنت في العربة . . لا تدع أحدا

يسرقه منك . .

ندلسكي

: لا تقلقي . . اني مسافر في مقصورة خاصة . . (يضافح يلنكوڤ

بصمت . يتجه نحو الممر وتلحق به أولغا) حافظ عليه كمحافظتك

على أبنك . . <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

أولغا

: نعم كأبني . . (ينحني ندلسكي وينصرف . تعود أولغا الى الغرفة)

ساشا . (تجمع قطع الصوف التي سقطت من الصندوق) ساشا . .

تعال الآن . . كنت تظنه جثة أخرجت من البيت . .

يلنكوڤ

: اسكتي . .

أولغا

: هذه ليست المشكلة . أنت تعرف تماما انها ليست المشكلة . ساشا يا

رفيقي نحن أحياء . . علينا أن نعيش . . نريد ان نحيا . .

يلنكوڤ

: أسكتي . .

أولغا

: هل تستمع لشيء ما؟ . .

يلنكوڤ

: ما أروع هذا الصوت الذي أسمعه من على سُلّم الدرج . . لم انتبه

له من قبل . . هل سمعت كيف كانت تمزج الألحان وهو ينزل
الدرج، كان علينا ان نراه وهو ينزل . . تظنين . . أنه ابن ٧٥ إن لم
يكن ابن ٨٠ (يضحك) هذا الموسيقي الصغير كان أقل وضوحاً في
الطابق الأول. انتبهى . . سيُطرق الباب الآن . . (يطرق الباب من
الطابق الأرضي) ماهذه الضربة العنيفة! . . هل لاحظت إنها كوتر
يحدث صوتاً حاداً . .

— تسدل الستارة —

الفصل الثاني

١٩٣٨ - ١٩٤٠

المشهد الرابع

(في غرفة من شقة يلنكوف في موسكو. الأزهار هنا وهناك . حامل للنوتة
الموسيقية بالقرب من البيانو. تلبس نادزهدا مريولا وقبعة، تكنس الأرض . . جرس
الهاتف يرن) . . <http://Archivebeta.Sakhrit.com>

نادزهدا : (على الهاتف مرحباً) . . لا لم يعد بعد . . في الحقيقة أتي لا اعرف .
لقد اعطاكم جوابه . . نعم . . هذه كلمته النهائية . حسناً. هذا
يعتمد على وجهة نظركم وتصرفكم . ليس من شيء يمكن عمله . .
هكذا هو . . كما تريد . ولكن لا فائدة . . لو كنت مكانك لأخذت
شخصاً آخر . .

زودين : (يجلس على كرسي ويُسعل سيجارة) هؤلاء الخنازير! يتصلون ثانية
ولا يدعون الإنسان ينام أو تغمض له عين . .
نادزهدا : لقد نمت طويلاً انها تجاوزت الساعة الثانية . .
رودين : تجاوزت الثانية!

- نادزهدا : إنها الثانية والربع . .
- رودين : هراء . . لا يمكن . .
- نادزهدا : هيا أسرع والبس . . سيصل ساشا في أية لحظة .
- رودين : أين هو؟ . .
- نادزهدا : طلبت منه أن يخرج ليشم الهواء النقي . . هذه الحياة سببت له اليرقان .
- رودين : ماذا؟ . .
- نادزهدا : مصابٌ باليرقان . .
- رودين : اليرقان؟ . .
- نادزهدا : هـ . . . ها . .
- رودين : هل من شيء معين في حياتكم؟ . . هل تشكون الفقر والجوع؟ . .
- نادزهدا : إنه ينام متأخرا ويستيقظ متأخرا ونادرا ما يترك البيت . يعزف حتى يتعب . وفي الليل المسرح . وإذا طلبت منه أن لا يقيم الحفلات كل ليلة يغضب كثيراً . الليلة قبل الماضية عزف اللحن ثنائي مرات . وعاد شاحبا وغبرة الموت على وجهه .
- رودين : واليوم أصيب بالاصفرار واليرقان . تغيير ألوان! ستزول . سيصاب بالضجر والملل . يكفيه لحنان أو ثلاثة عند الضرورة . إنه الآن على عتبة الشهرة . . هكذا يقولون (يتشاءب) . . لقد هزمت البارحة هزيمة ساحقة . .
- نادزهدا : أجل . . هذا ما أراه . .
- رودين : هل تتصورين أي غنيت غناء منفردا . .
- نادزهدا : مسكين يا رودين! وماذا غنيت؟ . .
- رودين : غنيت لحن مصارعة الثيران . سأغنيه لك فقط إذا أردت . .
- نادزهدا : أشكرك من الأفضل لك أن تذهب وتغسل وجهك
- رودين : حسنا، خذ راحتك إذاً (تقبله) أصبحت مضحكا يا رودين . .

الجميع يكبر. جميل جدا انك جئت ..

رودين :

وهل ضايقتك .

نادزهدا :

لقد خدشت خدي ..

رودين :

متى جئت يانادزهدا؟ ..

نادزهدا :

البارحة صباحاً ..

رودين :

غريبه أشعر وكأني جئت قبل أسبوع . إن الجوفي موسكو جميل ..

إذا حضر الأولاد اليوم خبثيني في الخزانة أو في أي مكان آخر ..

جميل جدا أن أكون مصارع ثيزان وانت تحملين الكأس .. في

الحقيقة جئت لمقابلة شخص آخر ..

نادزهدا :

هل هذا سر عسكري؟ ..

رودين :

سأخبرك إن لم تكوني جاسوسة . أخوك مخترع ياناديا . ولكن لا

يمكنك أن تعرفي منه شيئاً حتى لو لم تكوني جاسوسة .. حسناً ..

يتواجد هنا رجل مهم جداً .. انه فلاديمير كرامن ..

نادزهدا :

لم أكن أتصور الناس بهذه الكثرة في موسكو . لقد ضعت هذه

الأيام .. كل مساء وجوه جديدة في المسرح .. مئات .. يذهبون

وراء الكواليس للقاءة ساشا ولدعوته .. عسكريون - مدنيون -

موسيقيون - نقاد - صبايا مع باقات الزهر - محاسبون - عشاق

موسيقى ، حاولت مرة أن أسجل اسماءهم في دفتر الملاحظات . من

هو كرامن؟

رودين :

كرامن فقط . فلاديمير كرامن ، انه ليس من محيطك او من الوسط

الموسيقي . أخبروني أنه يستطيع تنفيذ فكري لأنني لا أقدر أن أنفذها

بدون خبير مختص .. هل شهرة ساشا تزداد وتتسع؟ ..

نادزهدا :

حسناً . لا شك في أنك سمعت أنهم يطلبونه من الاستديو . انها

ثالث مرة في غضون ثلاثة أيام .. انهم يريدون منه أن يصنع فلما

سينمائياً ، ولكنه يرفض .

رودين :

: انه ليس ممثلاً . .

نادزهدا :

: يطلبون منه أن يقوم بدور عازف كمان في . . بيت سىء الصيت

رودين :

: ولو في بيت دعارة . .

نادزهدا :

: إنه فلم عن «الحرس الابيض» أو ماشابه . ساشا ساخط كثيراً . ولا

يرغب في الاقتراب من مكان الهاتف . . ولكنهم مازالوا يتصلون به ويلحون .

رودين :

: إنها الشهرة . باختصار انها حلم الحياة . .

نادزهدا :

: ساشا يقول أن الشهرة تجذب فقط الناس الذين لا مصلحة حقيقية لأنفسهم . .

رودين :

: هراء هذا غنج ودلع ان الشهرة شيء جميل . . الشهرة هي عندما

يعرفه الناس ويصفقون له . . هل هذا سىء؟ بالنسبة لي : أحب

الشهرة عندما يصفقون لي . . وبالتالي اني اشتاق للشهرة . .

* يُسمع وقع خطوات *

نادزهدا :

: هذا ساشا بالتأكيد .

* يدخل يلنكوف *

يلنكوف :

: أهذا أنت أيها المنغمس في اللذات ، هل استيقظت؟ . .

نادزهدا :

: هل رأيت ياساشا . . قليل من السير جعلك تشعر بحلاوة الحياة . .

ام يبدو سليماً يا رودى؟ . .

رودين :

: جميل . . ما أخبار صيامك؟ . . لقد تناولت معك الفطور والغداء

البارحة دون رشفة خمر . . إنني غير معتاد لمثل هذا التزمت . .

يلنكوف :

: معذرة كيف هي خمر المالقية؟^(٢)

رودين :

: إشربه أنت . . اشكرك لأنك لم تقدم لي بعضاً من شراب الفاكهة

الفوار . لعنة الله . قدمت لي عصير شراب شرقي . . لعن الله

المتزمتين ، دعني أشرب كأس الجندي البطل وكفى .

(٢) خمر منسوبة الى اسبانيا .

يلنكوڤ : إنها تمنعني من الشرب ومن النساء ومن البرد . . إني كالطفل الذي لم تكتمل ولادته بعد ويحفظ بين لفائف القطن . . أخبرني أن أعود المشي ففعلت، وأن لا اشرب فامتنعت ولا ألتقي بأحد فلم . .

نادزهدا : لقد كان ذلك حسب رغبتك . انت بنفسك قلت انك لا ترغب في الشرب . .

يلنكوڤ : كذبتُ لأنني أردتُك أن تتزوجيني . إني أمزح ياناديا . أنت تعرفين ذلك جيدا . إنك لا تعرفين من يكون رودى بالنسبة لي . إنه صديقي وحارسي ورفيقي وسكرتيري هو الرجل الوحيد الذي أحتاج إليه في هذا العالم وإني أحبه كثيراً .

رودين : أنت تبالغ كثيراً . قل «يا زوجتي» واترك الباقي . .

* يرن جرس التلفون *

يلنكوڤ : ناديا، إذا كانوا هم أنفسهم أخبرهم أني لا أريد . ليس من كلمة ثانية أقولها لهم . .

ناديا : (تتناول الساعة) ألونعم . من؟ كوريا شيفا؟ سأسأله - ساشا: إن

زيندا كوريا شيفا على الخط وتريد مكالمتك . لا اعرف من هي ! . .

يلنكوڤ : لم أسمع بها من قبل (يتناول الساعة) الو . . ماذا اقدم لك؟ لسوء

الحظ انني الآن . . حسنا . إذا كانت خمس دقائق . . حسنا

سأنتظرك . . هل تعرفين العنوان؟ لا بأس (يُعيد الساعة مكانها)

كانت تتكلم من التلفون العام القريب من هنا . . ستكون هنا في أية

لحظة . رودى . . هل باستطاعتك . .

نادزهدا : وماذا تريد؟ . .

يلنكوڤ : تقول إنه موضوع شخصي . . تلميذة في المعهد الموسيقي . تلح

لرؤيتي . . هل سمعت صوتها ياناديا؟ . .

نادزهدا : أجل سمعت . .

يلنكوڤ : أليس عذبا (يضحك) كلا . . كلا . . صوتك أحلى ياناديا .

* تُسمع رنة . يقف رودين وينسحب *

نادزهدا : سأفتح الباب (تذهب وتعود برفقة زينكا)

زينكا : صباح الخير .

يلنكوف : صباح الخير .

زينكا : أنا التي تكلمت بالهاتف . هل لي أن أدخل مباشرة في الموضوع؟

(تأخذ كرسيًا) هل أجلس؟

يلنكوف : أجل . . أجل . . طبعاً . .

زينكا : (تجلس) لماذا لا تريد أن تعزف في فلم سينمائي؟

يلنكوف : هل هذا هو الموضوع؟

زينكا : هل تعرف ماذا تعني الشاشة لفنان كبير مثلك؟

يلنكوف : آسف إذا لم تدخل مباشرة في الموضوع فاني . .

زينكا : لما كنت حضرت . . ولهذا لم أخبرك السبب . هل أنت متزعج؟ وهل

حضورى أزعجك؟ هل تريدني أن أركع على ركبتي؟ لماذا لا تريد

القيام به؟

يلنكوف : من الصعب أن أحييك . .

زينكا : يجب أن تحجب . .

يلنكوف : إن كماني في . .

زينكا : هل في الماخور؟ يا إلهي! لا يمكن . . لكن الفلم عمل فني . .

انتظار أم انك لم تميز الفرق؟

يلنكوف : سيان عندي . . كلا . . إن كماني في الماخور . . كفى لا تسأليني! . .

زينكا : سألعب في الفلم دور بنت في الماخور . . انظر الى بتمعن . هل أنا

تلك البنت؟ . . سألعب دور بنت غبية جداً ، «كلوثايلد» أو ما

شابه . . كل الناس يدعوني بـ زينكا . هل يكون مناسباً لألعب

ذلك الدور؟

يلنكوف : إطلاقاً . .

زينكا : إني لست ممثلة .. إنني مغنية، فكر. كم من الناس سيحشرون أنفسهم في قاعة الحفلة الموسيقية؟ الف. الفنان. لكن الملايين تسمعننا على الشاشة .

يلنكوف : لا اعتقد أن هذا مهم .. ملايين البشر تسمعننا من الراديو .
زينكا : كلا .. ليس تماما .. من الراديو يسمعونك فقط ولكن على الشاشة يشاهدون وجوهنا، سيتذكروننا للأبد .. عيوننا .. أصواتنا ..
ارجوك ان توافق

يلنكوف : أخشى ان أخيب آمالك ..
زينكا : استطيع مشاهدتك على الشاشة. لك وجه رائع على الشاشة تصور .. مثل هذه العيون ومثل هذه الموسيقى، ولكن أين؟ في ذلك المكان الصغير. سيهتف الناس انت تعزف على الكمان وأنا أغني! ..

* يسود صمت *

يلنكوف : كم أنت بارعة في الحديث! ..
زينكا : أرجوك ان لا ترفض (تقرب منه) أرجوك ..
يلنكوف : صدقيتي أنا آسف جدا لأخيب أملكك
زينكا : لا تخيب آمالي. لا تخيب آمالي .. أرجوك! ..
يلنكوف : لا تتوسلي هكذا! ..
زينكا : لماذا؟ لماذا؟ لا أفهم لماذا تدير ظهرك للنجاح والشهرة وفوق ذاك - المال ..

يلنكوف : لدي ما هو أعز من المال والشهرة.
زينكا : الشهرة ..
يلنكوف : أجل الشهرة ..
زينكا : وكمانك؟ ..
يلنكوف : كمان. الموسيقى .. إن ذلك ليس مكاناً لهم ..

- زينكا : وحتى على الشاشة؟ ..
- يلنكوڤ : حتى على الشاشة. المهم «نحن» أليس كذلك؟ ..
- زينكا : (تجلس ويسود صمت وتأمل) إذاً هل أقوم بهذا الدور أم لا؟ ..
- يلنكوڤ : انتظري فرصة ثانية ..
- زينكا : ليس من السهل أن أنتظر كما تنتظر أنت .. هذه فرصتي الكبيرة
- يلنكوڤ : ستأتي فرص أخرى ..
- زينكا : متى؟ ..
- يلنكوڤ : لا تستبقي الأمور ..
- زينكا : كيف تقول هذا؟ إنك تتكلم وكأنك رجل طاعن في السن. إني لست صبورة كثيراً. لا أستطيع أن أنتظر طويلاً. سألعب دور كلوثايلد.
- يلنكوڤ : ستفشلين ..
- زينكا : هـ .. سترى (تقف) وهل ستذهب الى السينما لمشاهدتي! ..
- يلنكوڤ : بكل سرور ..
- زينكا : ربما لتشاهد نفسك .. ولتراقب وتُصغي ..
- يلنكوڤ : كلا .. <http://Archivebeta.Sakhrit.com>
- زينكا : حلمت أني سأمثل معك! ..
- يلنكوڤ : كفى .. هل جئت لتسأليني أو لتحاولي إقناعي ..
- زينكا : بصدق .. كلا .. جئت دون. تشجعت وجئت كم أنا غبية ..
- وداعاً ..
- يلنكوڤ : سأودعك ..
- زينكا : (الى ناديا) وداعاً .. (تغادر يودعها يلنكوڤ ويعود)
- نادزهدا : ساشا! ..
- يلنكوڤ : ماذا؟ ..
- نادزهدا : أريد هذا المجلد الموسيقي ..

- يلنكوڤ : وماذا؟ آه.. خذيه..
- نادزهدا : إن روح الكون العليا وجوهره فيه..
- يلنكوڤ : نعم.. ربما نعم.. إنها فكرة ممتازة..
- * يدخل رودين *
- رودين : خنزير!..
- نادزهدا : ما الأمر؟..
- رودين : جاءت بنت اسمها زينكا. ما أحلى هذا الاسم؟.. هؤلاء الخنازير لم يطلبوا منها أن تخلع معطفها.
- نادزهدا : قالت إنها ستمكث خمس دقائق فقط..
- رودين : لم لا تقدمون لها كرسيًا؟ ما هذا العمل المخزي، لو كان لدي الوقت لحلقت ذقي ولحقت بها لأعتذر لها.. ما اسمها؟ كوريا شيفا؟..
- نادزهدا : لم أعد أتذكر..
- يلنكوڤ : زيندا كوريا شيفا..
- نادزهدا : إلى أين أنت ذاهب يا رودي؟..
- رودين : حيث مكان العناوين.. سأبحث عنها..
- يلنكوڤ : ربما تجده في المعهد الموسيقي أو في الاستديو. ربما يكون أسهل..
- نادزهدا : لقد أصبحت عمليا..
- يلنكوڤ : من أجل رودي أعمل جهدي (يضحك) كانت مضحكة كثيرا، كانت كجرو الدب في ذلك الفرو (يتناول كمانه ويدندن) ياللعار! كلوثايلد حقًا! ابتلك العيون كعيون الأطفال... .
- نادزهدا : تماسك قليلا يا رودي. سنتناول العشاء..
- رودين : لا أريد شيئا..
- نادزهدا : ماذا جرى لك؟..
- سدوف : عليك أن تتصرفي كالإنسان..
- نادزهدا : تعال يا رودين.. لا تكن أحمق..

- رودين : لا تلعبى بأعصابي . . أكره الفظاظه والخشونه وخاصة عند الذين يشتهرون بها . . (يخرج)
- نادزهدا : أبله كعادته . .
- يلنكوڤ : إنه على حق . . إننا لم نكن حقاً أصدقاء . .
- نادزهدا : لماذا «نحن» لقد كانت ضيفتك . .
- يلنكوڤ : (يضع كمانه) لا أستطيع سماعك . . إنك صعبة المراس . . لا أستطيع أن أعزف أو أعمل شيئاً وأنت في هذه الحالة (يحاول أن يخرج) . .
- نادزهدا : ساشا! . .
- يلنكوڤ : إذاً (يضمها) كله غباء . .
- نادزهدا : هل تقول لي . .
- يلنكوڤ : ماذا عساي أن أقول لك؟ . . لماذا تتصرفين أحياناً هكذا . .
- نادزهدا : دعنا نتعشى يا ساشا . .
- يلنكوڤ : كلا . . بإمكان العشاء أن ينتظر . .
- نادزهدا : إني أحبك . .
- يلنكوڤ : هذا جميل إذا أنت تحبيني! . . أرجوك أن لا تعذبيني . . إني أحبك أيضاً . .
- نادزهدا : إني أحبك أكثر . .
- يلنكوڤ : إن الحب لا يُعد ويحصى كالحلوى . . إن الحب عطاء مستمر . .
- عطاء ما لديك دون أن تدخري شيئاً منه . .
- نادزهدا : هل رأيت عيونها وكيف كانت كجرو الدُّب .
- يلنكوڤ : دعينا نتناول العشاء . .
- نادزهدا : « إني آسفة لأخيبي آمالك » هكذا قلتها . .
- يلنكوڤ : قلتها بشكل عادي وبطريقة مهذبة . .
- نادزهدا : لو كانت مصابة بالجدري أودات حذبة لقلتها بشكل مختلف تماماً . .

يلنكوث : لا اعرف . . أعتقد أني سأقولها بنفس الطريقة جري . . احضري كل شياطين الخدباء والجدري حولي . . (بعنف) هل تعرفين ماذا تصنعين؟ انني لا أستطيع أن أعزف بعد هذا المشهد . لقد طرحتني على الأرض . . إني أريد أن أعيش! أنت صاحبة متجر . . بإمكانك ان تكسري ما تشائين وفي الوقت الذي يعجبك من أدوات الموسيقى . . ولكني لا أستطيع . . جري واسمحي لنفسك بذلك . . (يخرج ويغلق الباب وراءه . تترك ناذزهذا وحيدة . تخرج وتحاول أن تفتح الباب ولكنها لا تستطيع ، تدق دون مجيب) . .

ناذزهذا : ساشا! ساشا . . افتح اريد أن أقول لك شيئا . . لا تغضب مني . . اغفر لي غبائي يا حبيبي . . سوف لن أكرر ذلك مرة ثانية ياساشا . . إني لم ارد أن أطرحك على الأرض ياساشا . . كما تريد . . اعطني حبك فقط . .



المشهد الخامس

في بيت ميخائيل بسككوف . عدة غرف . . ضيوف . .

امرأة عجوز : (في زي مزاركش) : مزيج من الألحان هذه الأيام . ولكن اين نحيلة نجدها صافية؟ . . إن أجنيا فاسيلقنا تجيد هذا المزيج من الألحان في صوتها .

امرأة عجوز : صدقا . . اني لا استطيع سماع هذه الألحان . حالما تتعاقب النغمات السريعة ، أشعر بجسمي يرتجف حتى العمود الفقري .

الضيف : أشعرين بالرجفة من أجنيا فاسيلقنا؟ دعيني أخبرك؟ . .

— عاصفة من الاحتجاج —

المرأة السمينة : إني لا اقصد أجنيا فاسيلقنا شخصا اني اتكلم بشكل عام . بسككوف : الآن . . الآن . . كاتي . سأقدم اليوم لكم زنيذا كورياشيفيا وسنرى ما تقولون . .

* ابتهاج وحيوية بين الحضور *

- المرأة النحيلة : كوريا شيفيا، إيه، لقد سمعتها .
بسككوف : ألم تعجبك . .
النحيلة : لكن كيف نقارنها بـ أجنيا فاسيلقنا، يا ميشو؟ أنت مغنٍ تفهمك
الناس . ولكنها تعتمد على التمثيل في أداء دورها الدراماتيكي . .
بسككوف : أجل . . انا مغنٍ ولكني لا أعرف ولا أريد أن أعرف على ماذا
تعتمد . . إن الملائكة في السماء تبتهج عندما تغني . . بينما أنا عجوز
خرف أذرف الدموع . .
النحيلة : أنت تسيطر على العواطف، يا ميشو . . كل مرة أحضر حفلة عيد
ميلادك وأعرف مسبقاً أنك ستقدم لنا مغنين يتألقون للشهرة . .
بسككوف : اليوم اثنتين . .
النحيلة : كوريا شيفيا واحدة ومن هي الأخرى . .
بسككوف : يلنكوف . . عازف الكمان . .
السمينة : لا بأس اعرف انه يعزف في بيوت خاصة . .
بسككوف : علينا أن نثيره ونحثة حتى يقبل أن يعزف . .
النحيلة : نُشير الجبل الجديدي . . لم تكن لتُشربم . عزفنا وغنينا ورقصنا بكل
سعادة في حفلات أعياد الميلاد والزواج . ماذا جرى في هذه
الأيام . . يا الهي . . كل واحد يريد أن يسمعه الآلاف! سألت مرة
عازفاً غير مشهور: لماذا يرفض أن يغني في بيتي بوجود شالبين
وأجنيا . هل تعرف بماذا أجابني «أرجوك أن تعذريني . أولاً أن لديك
أثاثاً ناعماً ووثيراً لا يساعد على أن يكون الصوت رناناً . ثانياً إنه لا
يغني إلا بحضور حشد غفير» .
الضيف : إنه ساذج!
المرأة السمينة : ما هذا التفكير الشيشروني^(٣) .
المرأة النحيلة : حسناً . يا صديقتي كما قلت . لكن شالبين وأجنيا لم تحقرا صوتي .

على كل حال كانتا أفضل منك!

* يدخل بيلنكوف ونادزهذا *

بسككوف : تأخرتما قليلاً. هل أتيتما تواء من العمل.

نادزهذا : تهانينا يا ميخائيل.

بسككوف : هل قابلتما أحداً. (يعرف بها) تفضل... وراءك (يأخذ بيلنكوف

ونادزهذا إلى بعض الغرف الخلفية).

النخيلة : معه دائماً كالظل.

السمينة : لتحرسه!

النخيلة : لا تستطيع.

السمينة : مضى عليها خمس سنوات معاً.

النخيلة : سيتركها. قليلاً من الأغراء.

* يسمع من خلف الستارة عزف على البيانو *

السمينة : من هذا الذي يعزف؟

النخيلة : إنه الصبي الصغير في الفرقة التي لا تنتمي إليه.

السمينة : أحب زيارة ميشو. انك دائماً محظوظة لسبب صغار المتألفين.

* يدخل بسككوف وبيلنكوف ونادزهذا *

بسككوف : (بتملق) هيا. كأساً من الشمبانيا!

نادزهذا : إنه لا يشرب.

بسككوف : حتى ولا شمبانيا.

بيلنكوف : سأخذ كأساً. في صحتك. وفي صحة مغني الشعب: ميخائيل

بسككوف. فلتغن مائة سنة قادمة!

بسككوف : أشكرك. أشكرك يا صديقي. وهذا نخبي بدوري. أتمنى طول

العمر لكفاءة تلك السحرية. العمر الطويل والصحة الجيدة. ولتبق

أرواحنا متشابكة.

- الخادمة : (تدخل) معذرة. أرجوك.
- * يخرج بسككوف *
- نادزهدا : أرجوك أن لا تشرب يا ساشا!
- يلنكوف : ولم لا؟
- نادزهدا : لن تتمكن من العزف غداً.
- يلنكوف : وكيف عرفت؟
- نادزهدا : أرجوك أن لا تشرب!
- يلنكوف : وهل تمنعيني؟
- بسككوف : (يدخل) زيندا كوريا شيفيا! فلاديمير كرامن!
- * تدخل زينكا وكرامن. كرامن رجل قصير محدودب. رأسه الأصلع يلمع كصحن على كتفيه. يتنقل من مكان لآخر على عكازه جارا قدميه محيا ومعرفا بنفسه. *
- بسككوف : الكسندر يلنكوف.
- يلنكوف : لقد تقابلنا من قبل!
- زينكا : مرحباً. أيها العازف المتشرد في بيوت الدعارة.
- بسككوف : ما هذا؟ <http://Archivebeta.Sakhrir.c>
- يلنكوف : أنت تحيريني.
- نادزهدا : نعرف بعضنا بعضاً، أنا أخت رودين.
- زينكا : أخت رودين؟
- كرامن : (مقرباً) كرامن.
- زينكا : زوجي.
- يلنكوف :
- بسككوف : حسناً. الجميع حاضرون. العشاء جاهز. أيتها العصفورة الحديدية
- يا زينكا!
- زينكا : لقد حضرتُ تواً من المسرح يا ميخائيل.

- بسكوف : أنا أشعر معك . أنا أقدر . أشكر . هل سيغني عندلينا الصغير أم أنه متعب الصوت والخنجرة .
- زينكا : لأجلك فإنه لا يتعب أبداً .
- بسكوف : العشاء جاهز .
- يغادر الجميع وتبقى زينكا ونادزهدا
- زينكا : إذا أنتِ أخت رودين؟
- نادزهدا : أجل .
- زينكا : هل تكرهيني؟
- نادزهدا : إني حزينة لحاله!
- زينكا : وماذا عساي أقول؟ وأنا آسفة لأجله أيضاً . . ولكني ملته بعد قضاء اسبوعين معه .
- نادزهدا : لم أفهم!
- زينكا : لم تفهمي! عندما أكون مزعجة لا أستطيع الغناء . حتى هذا لا تفهمينه! أين رودين؟ هل ذهب إلى الشرق الأقصى؟
- نادزهدا : أجل .
- زينكا : هل تعين أنه لم يتزوج بعد؟
- نادزهدا : كلا . انه بانتظارك . وعدتيه انك ستعودين .
- زينكا : اجل لقد وعدته . حزمت متاعي . . ولكن الشجاعة خانتني في آخر لحظة . أما زال ينتظري حقاً؟
- نادزهدا : كان متأكدا انك متأثرة باخلاصه الأكيد . . وستعودين .
- زينكا : انه مخلص حقاً . ان اخاك رجل بسيط .
- نادزهدا : إنه شريف ومحبوب . كيف تستبدلينه بزوجك الحالي ببساطة .
- رودين ممتع جدا .
- زينكا : اعتقد انك تعرفين زوجي جيداً .
- نادزهدا : كلا ، لكن . . .

زينكا : ان زوجي اكثر متعة من أخيك وربما اكثر من زوجك . . انك لا تفهمين ذلك!

آسفة، ما اسمك للمرة الثانية؟

نادزهدا : نادزهدا.

زينكا : نادزهدا. دعينا أن لا نعامل بعضنا بعضاً كالعاهرات على الأقل في هذه الأمسية.

نادزهدا : لا داعي للتعامل كالعاهرات.

زينكا : آه. هل تعتقدين ذلك بلا سبب. هل تتذكرين عندما جئت لأراك؟ انني ما زلت أتذكر. آه. كم كنت صغيرة وغبية! وقد عوقبت باحتقار واذلال لغبائي. لا داعي لنكون كالعاهرات. اكراما لمضيفنا الغالي. هيا تعالي.

* تخرجان طاولات أضيئت بأنوار مختلفة. موسيقى.

الرقص ثنائيا. . يدخل يلنكوف وزينكا وهما يرقصان *

زينكا : (ضاحكة) لقد مزقت فسطاني. . (يجلس يلنكوف على كرسي) كنت تدوس على الحاشية. . دعنا نجلس أفضل. هل أنت شارد الذهن؟ : نوعاً ما. يلنكوف

زينكا : ما أحلاك وأنت شارد الذهن. كلما ازددت شرودا كنت أفضل. هيا. اشرب (تسكب له كأساً).

يلنكوف : الأفضل أن لا أشرب.

زينكا : إكراما لتلك البنت الحمقاء التي تشبه جرو الدب.

يلنكوف : وكيف عرفت أني وصفتك كجرو الدب.

زينكا : أما زلت كذلك؟

يلنكوف : كلا.

زينكا : أيها أحسن؟ الآن أو يومها؟

يلنكوف : لا أدري! يومها كنت أرغب أن ابتسم لك عندما نظرت إليك

وحاولت لمسك برؤوس أصابع يدي .

زينكا : والآن؟

يلنكوف : اريد ان اقول لك كلاما صافقا .

زينكا : هيا . تكلم .

يلنكوف : انه صفيق جدا . . لم تسمعي به من قبل !

زينكا : لا بأس

يلنكوف : كلا . كلا لا أريد .

زينكا : هل حلمت بجرو الدب بعد أن خرجت .

يلنكوف : أحيانا .

زينكا : كان جرو الدب مضحكا ! ولكنه كان على يقين عندما خرج أن ذلك

الرجل البارد الذي تفحصها من رأسها حتى قدميها سيحلم بها .
لماذا لم تأت وتراني؟

يلنكوف : كان زواجك من رودين قسريا وكذلك طلاقك منه حتى قبل زيارة

لأقاربك . الآن أنت متزوجة بهذا الرجل الثاني . هل أقول ما كنت
أود قوله؟

زينكا : نعم . تكلم .

يلنكوف : لا أتصور كيف توصلين الحياة مع هذا الزوج؟

زينكا : (تخطو بضع خطوات وتبتعد عن يلنكوف) هو أفضل منك !

يلنكوف : لكني كنت أود أن أكون محله .

زينكا : هل لك أن تعرفي أمرا آخر؟ كنت وقحا معك ولكني لا أريد أن

اعتذر .

بسككوف : (يدخل) زينكا - يا صغيرتي - لا تضيعي جمالك معه . انه معروف

بشئائه . نحن ننتظر ، أرجوك ونتوسل اليك . لقد تعبنا من

التوقعات . .

* يأخذ زينكا إلى الخارج ويبقى يلنكوف وحده . تبدأ زينكا بالغناء

قبل أن تصل إلى المسرح . تدخل نادزهذا *

نادزهذا : دعنا نعود إلى البيت يا ساشا؟

يلنكوف : هُشْ . انصتي .

نادزهذا : دعنا نعود يا ساشا .

لا أشعر بالراحة هنا .

يلنكوف : اذهبي إذاً .

نادزهذا : وحدي؟!

يلنكوف : نعم وحدك . . لا أستطيع أن أترك الآن .

نادزهذا : ولم .

يلنكوف : علي أن اعتذر .

نادزهذا : شاسا . ارجوك رجاء لم أتعوده من قبل . أرجوك دعنا . .

يلنكوف : انفجار عاطفي . انفجار عاطفي . توسلات . تضرعات . نفس

الأسباب مرة تلو المرة لخمس سنوات . كم أنا مشمئزة! اني متعبة

منك . . (يقف) انصرفي .

* يترك المكان . نادزهذا وحيدة . تصفيق من خارج المسرح تدخل

زينكا برفقة بسككوف *

بسككوف : (كالمختصر) زينكا! يا صغيرتي! غني لنا أغنية «العندليب»!

زينكا : لا أقدر . في وقت آخر .

بسككوف : انت بخيلة يا زينكا! حسناً . اشكرك على كل حال . يا نور الشمس

الساطعة! اني اغفر لك الخطايا السبع على ذكائك . . الله معك يا

زينكا .

الضيف : (وهو داخل) ميخائيل! ان يلنكوف يريد أن يعزف .

* تقف نادزهذا *

المرأة النحيلة : كلا . كلا يا عزيزتي . دعيني أرافقه في العزف هذا اليوم .

المرأة السمينة : آه يا ميخائيل . ما أسعد حظك في عيد ميلادك هذا . . .

* الجميع يغادرون . يسمع يلنكوف يعزف خارج المسرح . تقف زينكا في المدخل وتصغي . تجلس نادزهدا ويدها مشبكتان . يدخل كرامن ويجلس *

زينكا : (تلتف حولها) أنت هنا . . . ؟ (تجلس بجانب كرامن) هل تعرف ماذا يعزف؟

كرامن : (بلطف) كلا . لست أعرف حقاً . هيا أخبريني .
زينكا : إنه يطلب المساحة . يقول : انه ليس سيئاً ، بل طيب القلب «لم أكن أفهم نفسي كيف كلمتك هكذا . . » انه يقول «انتهي واسمعي كم أنا لطيف ، وكم أنا محب وعاطفي» هل تسمعين ما أشد تعلقي بك ، يا عزيزتي ، اعذريني ! اني احبك . لقد حلمت بك . سأزرع قلبك في موجات الحب الدافئ .

المشهد السادس

في مكتبة كرامن . كتب . خرائط . مجسمات . كرامن وسدوف .
سدوف : بالاختصار إن خيط قطر القرص غير دقيق . عليك أن تبلغ صغار العمال أن يكونوا أكثر دقة .
كرامن : مَنْ الذي أجراه؟
سدوف : الشاب الجديد ما اسمه؟ بتر شيشيف
كرامن : بتر شيشيف
سدوف : نعم . إنه هو .
كرامن : (يتكلم في الهاتف) المكتب التقني؟ اعطني بتر شيشيف . بتر شيشيف : طلبتك الآن لأبلغك انك مطرود . لقد حسبت قطر القرص خطأ . وهكذا ضيع سدوف - الخراط الليل سدى . انصرف واشك . لا مجال لك للعمل معنا . (يعلق السماعة) .
سدوف : كنت قاسياً يا فلاديمير!

- كرامن : إهدأ . أو أنك تجد العمل معي مملاً؟
- سدوف : مملاً . . لدي شعور أن زوجتك تريدني أن أنصرف حالا .
- كرامن : لا بأس . . اجلس .
- سدوف : سألتني اذا كنت سابقى طويلا . . اجبتها أن الأمر يحتاج لدقائق .
- كرامن : إذاً سأحجزك .
- سدوف : قالت إنها تريد أن تكلمك ولكن ليس أمام الزائرين .
- كرامن : هراء . دعنا نلحق قصة . . أو قصصاً .
- سدوف : قصة جديدة؟
- كرامن : هل نعود إلى قصص قديمة؟
- سدوف : كلا . . أبداً .
- كرامن : قصة جديدة «مختلفة» . (يخطون نحو الخارطة) انظر الآن . هنا بترولنا . هنا الحقول الرئيسة . هذه الشرايين التي تنقل دم الحياة في الجسم . السكك الحديدية وأنابيب البترول . هنا بحر قزوين . البحر الرئيسي . تصور أن عدواً شرساً قام بمهاجمة الاتحاد السوفياتي وقطع هذه الشرايين .
- سدوف : آسف يا فلاديمير . ولكني لا أستطيع تصور مثل هذا الأمر يحدث الآن!
- كرامن : ولماذا؟
- سدوف : من هذا العدو الذي سيجرؤ؟
- كرامن : أكثرهم قوة ونهباً وجرأة .
- سدوف : ألمانيا؟
- كرامن : نعم . بالاستعانة مع عصابات أخرى صغيرة .
- سدوف : إنهم لن يكونوا حمقى لهذا الحد . إنهم يعرفون أنها نهايتهم .
- كرامن : كلا يا إيفان . لأنهم حمقى . بعكس حالنا نحن . إننا نحلم . إني لستُ نبياً أو قارئ المستقبل . أنا أقول فقط . ماذا يحصل لو دخلوا

واحتلوا كل هذه المناطق وقطعوا عنا البترول!

سدوف : هل تعني أن باستطاعتهم احتلال أوكرانيا ومنطقة الدون والقوقاز.
آه يا فلاديمير!

كرامن : كل ما أقوله «ماذا لو». كيف سنحصل على البترول من باكو بعد ذلك؟

سدوف : ستقطع الأنابيب؟

كرامن : ستكون ضمن الأراضي المحتلة.

* توقف *

سدوف : إذا كنت تتصور هذه الأمور غير المعقولة، لماذا لا تتصور أنهم سيحتلون منطقة باكو؟

كرامن : جميل. إن هذا الأمر مغزى لقصة جديدة مرعبة. دعنا نناقش القصة الأولى الآن: علينا أن لا نسمح للألمان بالوصول إلى البترول. إن باكو لنا. علينا أن نقل البترول بسرعة وبأكبر الكميات إلى الجبهة ومناطق الدفاع. هناك الكثير من صهاريج الشحن ولكن سكة الحديد مقطوعة. الكثير من صهاريج الشحن.

<http://Archiv-beta.Sakhi.com>

سدوف : هل نستطيع نقل البترول جواً؟

كرامن : رائع! ولكن لسوء الحظ ليس بالامكان قبل عدة سنين قادمة. هل من اقتراحات أخرى؟

سدوف : كلا.

كرامن : وماذا يمكن صهريج الشحن أن يؤدي؟ حسناً، بإمكانه أن يسير على سكة الحديد.

سدوف : وهذا كافٍ.

كرامن : لكنه يستطيع أن يطير إذا صنعنا له أجنحة، ولكن ذلك غير ممكن الآن. تصور صهريج شحن طائراً في الهواء. ألوفاً منهم. يسدون نور الشمس. موكب بترول. لكن كل واحد بحاجة إلى طاقم من

- العمال . هذا ليس عملياً . لكن صهاريج الشحن بإمكانها أن تطفو .
- سدوف : أجل . ولكن من الصعب جداً أن نوفر عددا كافيا من الصهاريج في فترة قصيرة ، ونحول صهاريج الشحن التي تسير على سكة الحديد إلى صهاريج تطير بدون عمال .
- كرامن : لا أعني أي صهريج ولكن صهريجا للشحن . إذا ملأت علبة ما بالكروسين وأحكمت اغلاقها ووضعناها في الماء ، ألا تطفو؟
- سدوف : هذا يعتمد على كمية الكروسين التي تحتويها .
- كرامن : آه . يعتمد على كمية الكروسين . دعنا نقف عند هذه النقطة .
- سدوف : قانون أرخميدس .
- كرامن : صحيح تماماً . إذا ملأنا صهريج شحن حسب قانون أرخميدس فانه يطفو ويمكن أن ندفعه بقوة ونوجهه إلى بحر قزوين . هكذا نربح الوقت .
- سدوف : أزورق قطر تقصد؟
- كرامن : أي نوع من السفن البخارية .
- سدوف : (بتأمل) هذا معقول لدرجة كبيرة .
- كرامن : وهكذا يكون العدو في وضع خطير وصعب . وهذه نهاية القصة .
- أجر الحسابات الآن . أنت أشرت إلى باكو . إذا افترضنا أن العدو سيحتل باكو . إن هذا يعقد الأمور . وهكذا يبقى لنا بترول الأورال فقط .
- * تدخل زينكا *
- زينكا : لقد طال بك الوقت يا إيفان .
- سدوف : إنه العمل . إنك بلا شك تعرفين . .
- زينكا : (توجه كلامها الى كرامن) أريد أن أكلمك!
- كرامن : إني مشغول .
- زينكا : وكم سيطول انشغالك؟

كرامن : أخشى ، قد يطول .
زينكا : كم ؟
كرامن : حتى نصل إلى اتفاق أنا وإيثار كيف ستتدبر الأمر بدون حقول
باكو .
زينكا : لا أصدق !
كرامن : ما الذي لا تصدقينه ؟
زينكا : أنك مشغول .
كرامن : ألم تلاحظي أنني دائماً مشغول ؟
زينكا : لماذا تبحث قضية البترول اليوم وفي هذه اللحظة بالذات ؟
كرامن : أليس لديك «بروفة» لحفلة اليوم ؟
زينكا : أريد أن أكلمك قبل البروفة .
كرامن : ضروري ؟ ألا تستطيعين أن تتدبري الأمر بدون ذلك ؟
زينكا : هل تعتقد أننا نستطيع ؟
كرامن : أفضل ذلك .
زينكا : وإذا لم أستطع ؟
كرامن : حسناً ، إذاً عليك الانتظار بعض الوقت .
زينكا : (بتحفظ) حسناً . سأنتظر .
سدوف : علي أن أغادر يا فلاديمير .
كرامن : زيندا ستترك البيت . اليوم وقبل البروفة . تريد أن تودعني . إنك
لست في عجلة من أمرك . إن الأمر ليس ملحاً .
سدوف : لا داعي للحديث به .
كرامن : إذاً عليك بالبقاء .

* صمت *

سدوف : هل استنتج أنك ستفصل عن زوجتك ؟
كرامن : هي التي ستفصل عني . (صمت) قل لي - هل أخدعك كثيراً ؟

- سدوف : وكيف ذلك؟
- كرامن : إنك تواصل العمل معي منذ زمن بعيد.
- سدوف : إني دائماً كذلك . ولكني لا أستطيع مواصلة العمل هكذا . منذ أن تبدأ اشارة العمل في المصنع يبدأ ثم يبقى حتى اشارة النهاية .
- كرامن : إنك لا توفر وقتاً كافياً لحياتك الخاصة؟ معظم الناس يحتاجون إلى الوقت لحياتهم الخاصة .
- سدوف : آه . لدي الوقت الكافي . إن بناتي يكبرن .
- كرامن : أرجوك أن تمكث هنا حتى تغادر زيندا .
- سدوف : حسناً .
- * صمت *
- كرامن : متى توفيت زوجتك؟
- سدوف : منذ زمن طويل . منذ إحدى عشرة سنة تقريباً . إن زينا ابنتي الصغرى لا تتذكرها .
- كرامن : ألم تزوج مرة ثانية ؟
- سدوف : تقريباً ، لم أعد أفكر بذلك ثانية .
- كرامن : لو طلبت منك أن تذهب معي في الصاروخ إلى القمر ، هل توافق؟
- سدوف : أذهب معك الى القطب الشمالي .
- كرامن : القطب الشمالي - هذا أمر بسيط . إنه قريب جداً كالغرفة المقابلة ولكن تنقصها الحرارة . . ولكن لا تريد أن تذهب معي إلى القمر؟
- سدوف : بكل سرور ولكن حالما تستطيع البنات الوقوف على أرجلهن وتدبير أمورهن .
- كرامن : بإمكانهن تدبير ذلك قبل أن تنتهي من تجهيزاتنا (فترة صمت) كل شيء يحتاج وقتاً . . وقتاً طويلاً .
- سدوف : هذا صحيح . خذ مثلاً مكتب الرسم . أنت مضطر لأن تتصل بهم باستمرار وتشجعهم .

كرامن : هذا ليس ما أعنيه . أولاً . إنك ترى الأشياء مبعثرة على الأرض وغير منجزة الصنع . ونعزو ذلك إلى ضيق الوقت . خذ مثلاً صاروخ تسولكوفسكي . إننا نضيع الوقت بخطر المعادن والمدافع وصهاريج الشحن بينما صاروخه يقف في مؤخرة الرتل . وكتلاميذ المدارس نقول سنطلقه إلى القمر بطريقة أو بأخرى .

سدوف : كنت أفكر بقضية «القمر» إنها عمل مروع يا فلاديمير!

كرامن : هل تجازف إذاً؟

سدوف : شرط أن أكون معك . . .

كرامن : هل يضايقك الطيران؟

سدوف : ما يضايقني أننا ربما لا نعود ثانية . ماذا لو تعطل الجهاز أو أن الظروف هناك لم تعد تساعد على العمل ! ماذا . . ماذا !!

كرامن : إنه الموت . هنا أو هناك . هل من فرق؟

سدوف : هذا ما تقوله اليوم . ولكنك لن تقوله غداً . أبداً لن تقوله .

كرامن : هل أنت متأكد أني لن أقوله؟

سدوف : متأكد تماماً . ملعون هذا القمر (إنك تشاركني القول بأن ما يشغل

بالك الآن هو كيف نتوصل إلى صهريج يطفو . إنك دائم التفكير

كيف تنشط الأعمال وتصدر الأوامر بل وتكتبها . إنك تحب الحياة .

اعذرنى ، إذا قلت أنك بحاجة إلى أشخاص يشاركونك نشوة

الرحلة .

* تدخل زينكا *

زينكا : هل انتهيت من قضية البترول؟

كرامن : من البترول . نعم . ولكننا دخلنا في قضية أخرى!

زينكا : هل تريد أن أغادر دون أن أقول كلمة . .

كرامن : ألم تقولي كل شيء بعد؟

زينكا : أريد أولاً . . أن تحلى سبيل إيفان .

كرامن : إيثان باق هنا. إني احتاج إليه .
زينكا : حسناً. سأتكلم أمامه .
كرامن : هيا تكلمي .
زينكا : أنت تعتبرني كقاض . وتحتقر ضعفي من عليائك ولكن عليك أن تفهم : إن لم أكن منشرة الصدر ومسرورة فإنني لا أستطيع الغناء . أفهم ذلك وسامحي .

* صمت *

كرامن : (متحمساً) ما أحلى ما تقولين وفي مثل هذا الصوت الرخيم !
زينكا : كيف تجرؤ أن تكلمني هكذا؟
سدوف : (واقفاً) كلا . كلا . حقاً يا فلاديمير !
زينكا : إني أحببتك . . إني . . أحببتك . . وعليك أن تبارك هذا الحب .
كرامن : لحظة (إلى سدوف) اذهب واجلس في الغرفة المجاورة . سأناديك (يخرج سدوف) حسناً . هيا . اذهب إذاً .
زينكا : إنك تصب كل حقدك وكرهيتك نحوي .
كرامن : ألم يكف ما صنعتيه؟ إنك لا تريدين أن تفارقي دون ضجة وضجيج . أنت بحاجة إلى بضع كلمات لتقوليهما في وداعنا . خذي وضعاً مثيراً وادمغي في ذاكرتك على روحي إلى الأبد . . إني استخدم كلماتك . . إني لست كرودين - زوجك الأول - حتى أتبعك . أينما تذهبين ، وأجري وراءك بقية عمري وأنت لا تدري . . حتى أتعذب وأنت سعيدة . . هذا ما تبغيه . هذا هو السبب وراء عملك وحياتك . . تنشطني وغني . وبدونه ستموتين . إنك لا تعرفين شيئاً ولا تحبين شيئاً ولا تهتمين بشيء غير نفسك . ولكن كيف بإمكانك أن تفارقي قبل أن تسلخي شعر رأسي؟
إني لا أريد سلخه . إني لست رودين . هذا دليل حقيقي وكرهيتي ! لن نفهم بعضنا بعضاً .

- زينكا : هكذا تعودنا!
- كرامن : عندما يربت الرجل وخاصة إذا كان غير مجرب مثلي بيد امرأة فإنه يصغي ويثق بها كلياً دونما شعور. ولكن عندما يؤذى الأبله يعود لكامل وعيه. وهذا ما حدث لي. تابعي إذا شئت ولكني أحذرك إن أذني محشوتان بالقطن ولا يتسرب السُّم إليهما. أعتقد أنك تريدني أن تركعي على ركبتيك. انتظري لحظة، سأحضر لك وسادة!
- زينكا : وداعاً يا فلاديمير!
- كرامن : وداعاً يا عزيزتي. كما تشائين. ما أروع هذا الوداع! (يقبل يدها).
- زينكا : هل من كلمة أخيرة قبل أن أذهب؟
- كرامن : كل ما ترغين.
- زينكا : لماذا بعثت في طلب يلنكوف؟
- كرامن : آه. لقد تبين لك أي بعثت في طلبه!
- زينكا : إنه في غرفتي الآن. جاء ليقول: إنك بعثت في طلبه. قال: إذا لم أكن راغبة بذلك فإنه لن يأتي ليراك.
- كرامن : إنه يبدو معافى سليماً. إنه رهن إشارتك. تهانينا. يقولون أن كثيراً من النساء حاولن أن يوقعنه في حبائلهن ولكن دون جدوى.
- زينكا : هل تحب أن أحضر حديثكم؟
- كرامن : كلا يا عزيزتي. هذا لا يتلاءم مع خططي.
- زينكا : حسناً. مهما تخبره فإنه لن يتخلى عني.
- كرامن : إني مقتنع بهذا إلى حد كبير.
- زينكا : سأذهب. . وداعاً. (تغادر).
- سدوف : (في المدخل) هل لي أن أغادر الآن؟
- كرامن : نعم. أشكرك.
- سدوف : على ماذا؟
- كرامن : ألا تعرف.

- سدوف : كلا .
- كرامن : كنت مشدودا لك بكل قواي . مع السلامة . سيطلبك أحدهم ويعطيك قطر القرص بدقة .
- سدوف : مع السلامة . (يتصادم وهو خارج مع يلنكوف . فترة صمت) .
- كرامن : إجلس . ارجوك (يجلس يلنكوف صامتا) هل تدخن ؟ .
- يلنكوف : أشكرك . كلا . هل أرسلت في طلبي ؟ .
- كرامن : غريب . . مخترع متواضع ومنعزل عن العالم . ان شخصا تافها يرسل في طلب موسيقار مشهور وناجح جدا . زعيم فائق الرقة والجمال . ويسرع الزعيم ليقول بلطف : هل ترغب في مقابلتي . . يبدو ان ليس لهذا الزعيم ضمير واضح . . نعم اريد مقابلتك . ان زنيذا على حق . لك عينان رائعتان . عينان آدميتان حقا . . هل اخبرك بماذا تفكر انك تقول : هنا يجلس رجل فقير وأنا رجل غني ، سلبته آخر ممتلكاته . . كلا . . لا تعارض .
- يلنكوف : إني لا اقبل هذه النزعة العاطفية المفرطة في حديثنا فقط .
- كرامن : لا تقلق . . ليس من نزعة عاطفية . . ولكن انظر لي كبائس أخذت منه آخر كوبك .
- يلنكوف : ارفض أن أتابع الحديث على هذا النحو .
- كرامن : كبائس . إنك تفكر انك غني . ولكنك مخطيء . أنا الغني وانت الفقير كالزعيم المطرود عن عرشه . إني لا أريدك أن تعتبر نفسك لصاً تافهاً .
- يلنكوف : كلا . . أنا لست كذلك . .
- كرامن : آه . . بل . . (صمت) لقد دمرت موقدك وتركت زوجتك بجانب الجمر الميت . ولكنك لا تستطيع ان تبني موقدا اخر . .
- يلنكوف : سأبني . .
- كرامن : إنك لن تبني سوى جبالٍ من القلق والتعاسة . ستُشغل نفسك

بالملاءمة والتأسيس . لكنها ستأخذ منك الوقت كله وستحتاج إلى كل الخلق للتعامل معها . سترهق نفسك دون جدوى وستخسر كل ذكائك والمعيتك . ومن الآن وصاعداً ستجد نفسك خادماً لشخصٍ ذكي مخالف لك ، انه صغير وعنيف ومعتد بنفسه .

يلنكوث

: ولكنك لم تفقد ذكاءك والمعيتك؟ . .

: إني اختلف عنك . فلدي درع لا تملكه . غير انني قضيت فترة ضياع وحيرة وانهاك حتى تحققت اني علي خطأ . ستلعب بك في اليوم الأول بطهارتها العذرية وفي اليوم الثاني بتدميرك . وبعدها - حسناً . هكذا يظن الناس ، ولا يمكن لأحد ان يكون ظنه صحيحاً . أنا لم أفعل هذا أبداً . إنك تعتقد أن مسرحية الألوان هذه ربما تظهر أعماق النفس ومشاعرها . ولكن في الحقيقة لا لون لها ولا عاطفة . . بل مجرد جمجمة وهيكل عظمي وعضلات مترهلة وأعصاب غير مترنة وجسم يفوح عطراً .

كرامن

: لكن . . لا يمكن لتافه أو معتد بنفسه أن يغني كذلك . .

يلنكوث

: بل أنهم يستطيعون . ولكني لا أعرف ! أنهم يستطيعون . لا تقيس كل الناس بنفس العصا ، وستتخلى عنك في غضون سنوات قليلة وتترك كقميص عتيق مهلهل . ولربما أسرع . اعتقد أن رودين من أقربائك . . حسناً لقد تخلت عنه بعد أسبوعين فقط . هذا ما يورثه لك .

كرامن

: ماذا تقصد من وراء هذا الحديث؟ . .

يلنكوث

: إني أعشق عيونك الأدمية . أأست مقتنعاً بعيشتك؟ أأست مفعماً بالحيوية في قراءة نفسك؟ ما أروع الحياة التي نعيش! . . لماذا تشتهي تلك الجيفة؟ ولماذا تحاول أن تجعل من تلك المرأة المفعمة بالحياة تعيسة في بيتك؟ . .

كرامن

: إني أحب . .

يلنكوث

كرامن : الرجل هو بروميثيوس وليس دافنس .
 يلنكوڤ : (يكثر غضبا) يبدو أني دافنس . .
 كرامن : ولكني بروميثيوس . . هيا . . اعترف أني اغنى منك (يقف يلنكوڤ)
 تخلص من هذه الجيفة . . استمر في طريقك الصحيح . . اعرف
 أنك ستركني الآن وتذهب لها وتقوم بدور دافنس كما هو مفترض .
 ولكني أحذرك تحذير صديق لصديقه .
 يلنكوڤ : لقد كنت صريحا جدا . . اسمح لي أن أصارحك أيضا . إني لم أفهم
 شيئا من حديثك كله ، وخصوصا لم أفهم سبب دعوتك لي . .
 كرامن : حتى لا تظن انك تشفق علي أيها الزعيم المطرود . .
 * ينحني يلنكوڤ ويغادر تاركا كرامن وحيدا . يرن جرس الهاتف
 طويلا وباستمرار يبقى كرامن ساكنا لا يبدي حركة *
 — تسدل الستارة —



نافذة كبيرة في الطابق الثالث من البناية . . الى اليمين والشمال درج سلم . يوم
 من أيام الربيع . . تجلس زينا عند عتبة النافذة ويدها كتاب .
 زينا : إن التيار الكهربائي الذي لا تزيد قوته طرديا مع ازدياد قوة الفولت
 يُسمى تيارا مشبعا . مشبع . إن التيار الذي . . (تقفز وتنادي من
 النافذة المكسورة) فالكا! . .
 صوت فالكا : إني ذاهب إلى الدكان .
 زينا : تعال! . .
 صوت فالكا : إني ذاهب إلى الدكان! . .
 زينا : أكاد لا أسمع! . .

صوت فالكا : إني ذاهب إلى الدكان .

زيننا : هل تسخر مني ! (تجلس . . تأتي مانيكا صاعدة الدرج) . .

مانيكا : مَنْ هذا الذي يسخر منك؟ . .

زيننا : فالكا . .

مانيكا : لماذا يسخر منك؟ هيا تعالي وقبليني . .

زيننا : (تقبلها) هنا . .

مانيكا : مرة ثانية . . مرة ثانية . .

زيننا : هل من رسالة جديدة من نيقولاي؟ . .

مانيكا : نعم يازينا . . إني عائدة . .

زيننا : ماذا تعني انك عائدة؟ . .

مانيكا : إني عائدة الى نيقولاي .

زيننا : أليس نيقولاي في الجبهة؟ . .

مانيكا : لقد تم نقله الى الخطوط الخلفية . .

زيننا : ولماذا . .

مانيكا : لم يخبرني . . كتب فقط انه بإمكاننا العيش هناك . يجب أن أذهب . .

زيننا : هل هو جريح . . <http://Archivebeta.Sakhsy.com>

مانيكا : لا أدري ! إني عائدة له . .

زيننا : مازال في الجيش اذًا . . حتى لو كان في الخطوط الخلفية ليس من خطأ

كبير في عودتك له . .

مانيكا : طبعًا كلا . . حتى لو كان بدون يد أو رجل ، يا زيننا . .

زيننا : هذا ما أراه . . (صمت) ومتى ستذهبين؟ . .

مانيكا : سأغسل الملابس فورًا . واعطيكم إشعارًا بذلك وأعود إليه . .

زيننا : ونيقولاي الصغير معك . .

مانيكا : أجل . .

زيننا : ولماذا لا تتركينه عند أولغا؟ . . آه يا مانيكا! كنت احدى البنات منذ

فترة، ولكنك كبرت الان وصار لك أسرة.. وتركيننا نتنقل من مكان لآخر.. سأكون أنا وأبي وحدنا..

مانيكا : زينا هل هذا يزعجكما؟..

زينا : كلا..

مانيكا : أرجو ألا اسيء اليكما!..

زينا : كلا..

مانيكا : هراء.. سوف..

زينا : حسناً.. أحق هذا؟..

مانيكا : يا زينا. بصدق. انه رجل كبير. ليس بالنسبة إلى عمره. ولكنه مرهق الاعصاب.

زينا : ستكون أعصابك كذلك لو مررت بما مر به..

مانيكا : ممكن تماما.. أنا لم أقل شيئاً. إنه تعيس طبعاً إنه.. كل الناس يشفق عليه..

زينا : لا داعي للانزعاج. الامر لا يهم أحدا منهم..

مانيكا : أنت تشفقين عليه أيضاً؟..

زينا : إني اشفق عليه لأنني أعرف كم هو محتاج للشفقة..

مانيكا : زينا.. زينا.. (تسكتان) كانت له زوجتان..

زينا : كان من الممكن أن يتزوج عشرين..

مانيكا : وكلتاها تركتاه..

زينا : كلتاها.. ياللعار. كلتاها تركتاه ولم تقبلا به.. تصوري: لما كان

مشهوراً غنياً احبته. ولكن الآن..

مانيكا : هل أخبرك بذلك؟..

زينا : كلا.. إن أولغا هي التي أخبرت أبي..

مانيكا : إنك بحاجة إلى شاب صغير جرى ومفعم بالحوية..

زينا : لست بحاجة الى أحد.. كفى.. كفى..

- مانیکا : لقد نقص وزنك وما زال يعاملك كإحدى تلميذاته . . تعالى معي . .
- زينا : مانیکا . . أعجب كيف يجروا أن يمشي بجاني ولا ينظر إلي . إن كل عرق من عروق جسمي يصرخ ويقول : قف . .
- مانیکا : حقاً! . . تماماً كما يحصل في بعض الروايات . .
- زينا : إلى الجحيم بهذه الروايات . .
- مانیکا : هوذا أنت . . أنت غاضبة . .
- زينا : أحاول أن أكون جدية ولكنك تتكلمين عن الروايات . . أخبريني الآن كيف تستميلين قلب فيسيا . .
- مانیکا : أنا لا استميل قلب أحد . .
- زينا : نعم . . أنت . . انت تقبلين منه الأزهار . . لو أنك ستعودين الى نيقولاى ، فلماذا تقبلين الأزهار من فيسيا! . .
- مانیکا : هو يأتي بهم بنفسه . أنا لا أطلب منه . . ومهما يكن فهي أزهار . . أحضر زهرة اللين الثلجية مرتين . .
- زينا : لا فرق . . حتى لو كانت مرة واحدة . .
- مانیکا : صه إنه آت . . (فيسيا يصعد الدرج) هل تعشيت يا فيسيا؟ . .
- فيسيا : كلا . . كنت أبحث عنك ، وأين سأجديك؟ لقد قررت أن أتعشى في البيت أيضاً . .
- مانیکا : ألا يوجد لديك جزر في البيت؟ . .
- فيسيا : ليس تماماً . . أعتقد أنه ربما يكون نوعاً من السمك المجفف .
- مانیکا : تعال . . سأعطيك شيئاً تأكله . .
- فيسيا : (يحمل باقة بنفسج) ضعي هذه الباقة في الماء . . كنت في الطريق ورأيتهم يبيعونها فاشتريتها .
- مانیکا : أشكرك . ولماذا هي ذابلة قليلاً يا فيسيا؟ هل كنت تضعها في جيبك؟ . .
- فيسيا : نعم . . حتى لا يراها أحد . .

- زينا : فيسيا إن مانيكا ستعود لزوجها .
- فيسيا : لزوجها!!... الى الجهة؟؟
- زينا : إنه في الخطوط الخلفية الآن .
- فيسيا : ستذهبن بعيدا هذا لمصلحتك .
- زينا : نعم... لمصلحتها مع نيقولاى الصغير في غضون اليومين المقبلين .
- ستغسل الثياب وتذهب . لا تحضر لها ازهارا حتى تشجع ،
- نيقولاى اصبح حراً . وقد بدأت تترين وتضع أحمر الشفاه .
- (تشغل نفسها بالكتاب) .
- فيسيا : أحقا أنت ذاهبة يا ماريما؟ .
- مانيكا : نعم يا فيسيا! نعم . . .
- فيسيا : نعم . . نعم . . يجب . .
- مانيكا : إنه يعيش وحيدا هناك . .
- فيسيا : وحيد . . اجل . . وأنا وحيد أيضا . .
- مانيكا : هذا ليس متشابها . . إنك مع الزمن ستجد البنت الحلوة وتزوج .
- فيسيا : نعم . . طبعاً . . طبعاً . . سأزوج ولكنها لن تكون مثلك! . .
- مانيكا : نعم ستجد يا فيسيا . . نعم ستجد يا فيسيا . .
- فيسيا : كلا . . ليس الأمر متشابها . وهكذا ستكون النهاية إذا . .
- مانيكا : وكيف ستكون نهاية بلا بداية . .
- فيسيا : نهاية أحلام رجل غبي لو اخبرتك يا ماريما شيئا ، هل تصدقيني؟ انى
- مسرور جدا لأن زوجك قد عاد ولأنك مسرورة ايضا . . ولأنكما
- ستكونان معا . . هل تصدقيني؟
- مانيكا : أصدقك يا فيسيا . .
- فيسيا : آه . . لو أن شيئا ما حصل بيننا . . لقل احترامي لك . . هل
- تصدقيني! . .
- مانيكا : أصدقك (يصمتان) هيا ربما لن يكون لدينا الوقت لتناول الطعام . .

- زينا : أظن انك رجل طيب . إني آسفة لأني تكلمت معك بجفاء . .
- فيسيا : هذا ليس مهماً! . . (يصعد السلم مع مانيكا) . .
- زينا : كيف يستطيع الإنسان ان يدرس هنا . . إن التيار الكهربائي الذي لا يزيد . . (تقفز) فالكا! . .
- صوت فالكا : إني في طريقي إليك . .
- زينا : أكاد لا أسمعك! . .
- صوت فالكا : إني آت . . (تجلس . . يدخل فالكا يحمل حقيبة) لماذا لم تأت عندما ناديتك أول مرة . .
- فالكا : كنت في طريقي الى الدكان .
- زينا : أصبحت تحب الذهاب الى ذلك الدكان . .
- فالكا : كنت أود شراء بعض الكبد لي ولك . . ولكن لم يبق شيء منه . . (يقلب الحقيبة رأساً على عقب) . .
- زينكا : هل كان منه في الدكان؟ . .
- فالكا : كان موجوداً في الصباح . .
- زينا : لم أكن أعلم . . لماذا تفتش دائماً عن المخ أو الكبد؟ اشك إن كنت تدرس جيداً! <http://Archivebeta.Sakhi.com>
- فالكا : لا بأس . . يريدون ان يرسلوني إلى معهد الموسيقى . .
- زينا : إذاً أنت عازف كمان جيد . .
- فالكا : هكذا يقولون . .
- زينا : وتستطيع العزف على أية آلة؟ . .
- فالكا : على أية آلة . .
- زينا : هل يرافقونك بالموسيقى عندما تبدأ العزف؟ . .
- فالكا : نعم . .
- زينا : هل تقول الصدق؟ . . حسناً . . هل احضرت لي ورقة نوتة موسيقية؟ . .

- فالك : نوتة موسيقية مرة ثانية! ..
- زينا : إني بحاجة اليها .
- فالك : أود أن أعرف لماذا تحتاجين اليها .
- زينا : وما في الأمر؟ .. هل من الصعب عليك أن تسرع الخطى إلى السوق؟ ..
- فالك : أركض ست كيلومترات .. وأحضرها .. اليس هذا ما تريدينه؟ ..
- زينا : ستحتاج إلى الكثير . انك ستحتاج يافالك .
- فالك : وإذا لم أجدها في السوق؟ ..
- زينا : عليك أن تذهب مرة ثانية! ..
- فالك : حسنا (ينظر من النافذة) انه منظر جميل .. هل تعرفين كم هي درجة الحرارة .. إنها عشرون درجة ..
- زينا : إنها أكثر حرا في موسكو .. في موسكو يخضر العشب الان .. لا اعتقد أننا نعيش في موسكو ..
- فالك : وهل أنت حزينة؟ ..
- زينا : ليس إلى درجة كبيرة .. إنها جميلة هنا أيضا ..
- فالك : إني أريد أن أدرس في موسكو .. في المعهد الموسيقي في موسكو .. وأنت أين ستدرسين؟ ..
- زينا : إني سأذهب .. سأذهب وأمشي على جانب تلك الطريق الآن .. بجوار نهر الفولغا حتى الغابة .. لقد اتعبتني الشمس .. لا أريد أن أدرس ..
- * يصل يلنكوف الى سُلم الدرج *
- فالك : أهلا ..
- يلنكوف : ماذا تعملين هنا يا زينا؟
- زينا : إني أحضر دروسي للامتحان ..
- يلنكوف : إن الجو رطب هنا .. سيفضرك البرد ..

- زينا : كلام فارغ .. انظر كيف أدفأته الشمس ..
- يلنكوف : ووسخ أيضاً .
- زينا : إنه تماماً كبيت العنكبوت . ان البيت سيء من الداخل : الصحنون ووابور الغاز ..
- يلنكوف : ماهذا؟ فيزياء؟ لم لم تذهب إلى المدرسة اليوم يا فالكا؟ .. حسبتك مريضاً! ..
- فالكا : بصدق .. إن مادتك لا تهمني! أرغب في العزف وكل هذه النظرية ..
- زينا : أنظر ما أجمل هذا المنظر من النافذة . ما أرحب الأراضي ..
- الطرقات هنا وهناك .. ونهر الفولغا .. إنك تستطيع السير على الطريق أو أن تسافر في مركب شراعي في نهر الفولغا بعيداً .. بعيداً جداً .. (كلهم يصمتون) ستلحق بزوجها مانيكا (صمت) .. عندما تنتهي الحرب سأطلب من أبي ان يأخذني في رحلة في نهر الفولغا . ستكون رحلة جميلة ..
- فالكا : لقد ذهبت في رحلة كهذه عندما كنت طفلاً ..
- زينا : ولكنها لم تكن ممتعة ومهمة . هاك أميك يا فالكا .. إنها تبحث عنك .. لقد رأتك .. انها تلوح لك ..
- فالكا : رغو وهراء .. إنها ليست أُمي ..
- زينا : إنها هي بالتأكيد - انطلق واذهب (تنادي عليك) لا تنس نوتة الموسيقى!
- (ينزلق فالكا على الدرابزين) انك لم تنم للمرة الثانية . إن وجهك يبدو شاحباً ..
- يلنكوف : يا زنيكا .. للمرة الأخيرة .. ارجوك لا تقولي هذا .. إني متخم به (يخفي وراء السلم)
- زينا : (وحيدة وهادئة) هل غضبت؟ إنك بحاجة إلى شخص تغضب

منه . دعني أقبل هذا التحدي ! (تلملم شفتيها لقبله)
إني أحبك

المشهد الثامن

قبل أن ترفع الستارة ، يسمع المشاهدون لحن معزوفة تشوفن الثالث يُعزف على البيانو . ترفع الستارة عن زاوية . . منتزه على ضفة النهر . الوقت ربيع عند الغسق . . مكبر للصوت مثبت على شجرة . . ينتهي العزف . يلنكوف وزينا . .

يلنكوف : هل تحبينها؟

زينا : ليس تماماً . .

يلنكوف : ولماذا؟ . .

زينا : تبدو كأنها عملية جراحية مرعبة نوعاً ما .

يلنكوف : عملية جراحية؟ . .

زينا : هذا ما اعتقد . .

يلنكوف : لم تفهمي شيئاً يا صغيرتي! . .

زينا : بصدق . . أعتقد ذلك بعد سماعي بروكوفيتش وشوستكوفيتش .

يلنكوف : آه . . بعد بروكوفيتش وشوستكوفيتش . . ماذا أحببت فيهما . .

هيا . . ماذا أحببت في بروكوفيتش؟ . .

زينا : إنك تكلمني كبنيت صغيرة! . .

يلنكوف : إني أسألك بتجرد . ماذا وجدت في بروكوفيتش وشوستكوفيتش؟ . .

زينا : كل شيء . .

يلنكوف : إنك لاتعرفين موسيقاهما أبداً . . فقط سمعت أنها محترمان لأنها

«تقدميان»

زينا : أولاً تحترمهما أنت إذا؟

يلنكوف : الموسيقى المحترمة هي الموسيقى الرديئة . الموسيقى الجيدة هي التي

تُعشق وتُحب . هناك الكثير في موسيقاهما أحبه . ولكي أحب تشوفن

أكثر.. إن كل ما تعرفينه عن تشوفن أنه أحب جورج ساند..

زينا : أبداً..

يلنكوڤ : ربما لأنه لم يخبرك أحد بأن تشوفن يستحق الاحترام أيضا. فانك

تشكين باغنيتة الشعبية.. هذا رائع.. (يصقّر اللحن الرئيسي)
انتهي كم هي رقيقة يا حبيتي! إني أحبك.. هل تسمعين كيف
أحبك؟ سأغمس قلبك في موجة من الدفء.. هـ.. أجل انها
عملية جراحية بسيطة لأجلك..

زينا : ولماذا لأجلي؟ إنك تنظر إلي بشكل هزلي!.. (صمت) هل نجلس

هنا على المقعد قليلا؟ (يجلسان) هل تشم رائحة نسيم الربيع؟
أمضيت كل حياتي أسير وأصغي... أعتقد لو أنك تصغي جيدا..
لأمكنك أن تسمع تفتح البراعم.. بماذا تفكر؟..

يلنكوڤ : إني مُصغٍ تماما..

زينا : إنك دائم التفكير بشيء ما..

يلنكوڤ : هذه ميزة الرجل، مادام الإنسان يحيا فإنه يتنفس ويفكر حتى وهو
نائم..

زينا : إني لا أفكر بشيء وأنا نائمة.

يلنكوڤ : هكذا يبدو لك فقط..

زينا : كلا.. حقيقة.. هل تشعر بالبرد..

يلنكوڤ : كلا.. هل تشعرين..

زينا : أنا.. شدّ الوشاح قليلا.. إنه وشاح حلو..

يلنكوڤ : هل أعجبك؟..

زينا : كثيرا.

يلنكوڤ : غريب يعجبك الوشاح ولا يعجبك تشوفن. الا تعتبرينها إساءة

يازينكا!.. إنها قاتلة إذا ما اعتبرتها!..

زينا : لم أشعر بالاساءة ابدا.. إني زينا ولست زينكا!..

يلنكوڤ

: اسم زينكا أحلى ..

زيننا

: هل تعتقد أن الاسم يناسبني؟ ..

يلنكوڤ

: أكثر من أي اسم آخر ..

زيننا

: زينكا .. اسم ناعم ودافئ (صمت) الكسندر؟ ..

يلنكوڤ

: ماذا؟ ..

زيننا

: أمازلت تسمع الموسيقى عندما لا تكون نائماً. هيا أخبرني ..

يلنكوڤ

: نعم ..

زيننا

: إنك تدون اللحن على نوتة موسيقية. أعرف ذلك .. بعض الناس

يكتبون الموسيقى كما يكتبون الكلمات .. إنه غريب حقاً، وأغرب

منه أنك لا تستطيع أن تعزف ألحانك ولا تستطيع قراءة كلماتك التي

تدونها .. ما أروع هذه الكلمات! ..

يلنكوڤ

: إنها رائعة من هذه الناحية يا زينكا ..

زيننا

: هوذا أنت. هذا الذي يروعي ويخيفني منك .. هذا ما أكرهه

كثيراً .. يبدو أنك قررت أن تكون أستاذاً فقط ولا شيء غيره. منذ

زمن تُدَوِّنُ البيانو. إنها مضحكة .. ولكنك دائم التفكير ولا تنام.

آخرون يعزفون ألحانك وأنت والناس تصغون ..

يلنكوڤ

: ماذا أعمل إذا كانت كل ألحاني مشوشة، وماذا أعمل إذا كانت

لا تؤثر بأحد حتى ولا في .. لقد أخبرتك من قبل - فلربما تكون مجرد

هلوسة ..

زيننا

: لا يمكن ..

يلنكوڤ

: وماذا لو كانت؟ ..

زيننا

: ستبقى أستاذاً للأبد .. للأبد ..

يلنكوڤ

: أما يكفي هذا؟ ..

زيننا

: تصور فقط سوء الطالع! أما يكفي لآلاف المعلمين سعادة إن لم

يشوهم الأطفال هكذا! ..

يلنكوڤ

: يابنيتي .. أخشى .. بل إني خائف .. إني أفضل الصمت ..

زيننا

: من الأفضل أن تعرف الحقيقة ثم تختار شيئاً منها . إني أ تقدّمهما

كانت الحقيقة فإن أول شيء يجب أن تفعله هو أن تضع رأسك على
الوسادة وتنام نوماً عميقاً لثلاثة أيام ..

يلنكوڤ

: مهما تكن الحقيقة فإني لن أنام وسأبقى أستمع للموسيقى (يُصَفّر)

زيننا

: تابع التصفير قليلاً انك تصفر جيداً . (يضحك يلنكوڤ) لماذا

تضحك؟ .. هل من خطأ؟ لماذا تضحك؟

يلنكوڤ

: (وهو يضحك) اني لا اضحك منك ، يازنيكا ، بصدق لقد جاءت

كأنها نكتة مضحكة . تعود الناس أن يقولوا لي : انك تعزف

جيداً .. والآن يقولون «انك تصفر جيداً» . (يضحك)

زيننا

: ارجوك يا الكسندر لا تضحك هكذا . اني احبك ..

* صمت *

يلنكوڤ

: هل انت ذاهبة؟ ..

زيننا

: نعم ..

يلنكوڤ

: لا تذهبي .. اجلسي ..

زيننا

: ولماذا؟ ..

: عندما جئت هنا كنت منشحة الصدر مسرورة . وتذهبين الان

يلنكوڤ

وانت حزينة! .. إني لا اريد ان أراك هكذا ..

زيننا

: لا اعتقد ان لهذا الأمر فارق عندك! ..

يلنكوڤ

: اجلسي .. (تجلس زيننا) هل تعرفين؟ ..

زيننا

: ماذا؟ ..

يلنكوڤ

: دعينا نهدأ قليلاً ..

زيننا

: حسناً (صمت) .

: إني أرى انك تودين قول شيء ما .. كأنك ربما اخطأت مثلاً .. لقد

يلنكوڤ

اعتقدت انه باستطاعتك ان تجعل الحياة أكثر متعة . ألم تجدي ان

كرامن

: إن العالم صغير .

يلنكوف

: لم أكن اعلم أنك هنا! . .

كرامن

: ولكنني كنت اعلم أنك هنا . .

— بصمت —

يلنكوف

: هل وجدت الحياة حلوة كما كانت؟ . .

كرامن

: أحسن . .

يلنكوف

: أحسن؟ . . .

كرامن

: انتبه! (يجلس على المقعد) هل أنت كاتب قصص؟ . .

يلنكوف

: في أي معنى . . .

كرامن

: في المعنى العام . طبعاً أنت قاص لأئك مؤلف موسيقى . إن النزاع

بين قوة الخير وقوة الشر أكثر الأمور إثارة وقلقا في النفس ، فكل

قصص العالم تتمحور حول هذه القضية . . كم كنت قلقا عندما

كنت طفلاً : ما الذي سينتصر؟ ولكني بعد ذلك اكتسبت خبرة

تقول : ان الخير لابد ان ينتصر . . كم كنا محظوظين ! وكان لنا شرف

الوجود في هذا الجزء من عالم الخلود ، وقد تصارع الخير والشر في

معركة نخطت حدود خبرة الانسان . والآن نحن شريكان في تمجيد

انتصار الخير . . الخير الذي لم يعرفه التاريخ من قبل . . لقد ساعدنا

في تخليص العالم من الظلامية واراقة الدماء لنؤمن للحياة بعدنا ان

يتنفسوا ويعملوا . . واعتقد أنك توافقني إذا قلت أنه لم يحظ إنسان

غيرنا بمثل هذا الحظ . .

* صمت *

يلنكوف

: هكذا إذا . . نحن محظوظان . .

كرامن

: هذا أكيد . . إنه لا يقبل الجدل . .

* صمت *

يلنكوف

: وهل ستتأخر هنا كثيراً؟ . .

- كرامن : كلا . . لدي عمل هنا . .
- يلنكوف : وهل ستقابل؟ . .
- كرامن : إني مسافر غدا . .
- يلنكوف : امر يؤسف له . . تقابلنا اليوم فقط . لماذا لم يخبرني ايقان؟ . .
- كرامن : لم يكن يدري انك ستسر برؤيتي .
- يلنكوف : إنه أمر يدعو للأسف .
- * صمت *
- كرامن : ماذا عن فقدان الشهية ، الأرق - هل كل شيء على ما يرام الآن؟
- يلنكوف : الأرق . . .
- كرامن : أكثر من أي شيء آخر . . إن محبة الناس من حولك يُضعفك . .
- ألست على حق؟ والصبايا يبحن لك بحبهن . .
- يلنكوف : (يكشر) الصبايا يبحن بحبهن . .
- كرامن : إنك أكثر حظا مني . . فلا يواكبك الناس في الشارع . . إنه أمر رهيب عندما يأسرك الناس في الشارع! وماذا عساك أن تفعل . .
- يلنكوف : تعليم الأطفال نظرية الموسيقى . .
- كرامن : وهل نجحت؟ . .
- يلنكوف : أجل . إن كنت تصدقه . .
- كرامن : جيد . . في كل الأمور نحتاج لتمارين إضافية وقليل من النظرية . .
- وهل يكفي هذا؟ . .
- يلنكوف : إني أقوم بدَوْرَنة البيانو . .
- كرامن : هذا جيد . . (يقف) عليّ أن أذهب . . هل تحب ان تعرف أين زينكا الآن . .
- يلنكوف : أعتقد انها في موسكو . .
- كرامن : كلا . . إنها في طريقها الى هنا . . قرأت اسمها في قائمة جديدة لحفلة موسيقية . ستقوم بالغناء في حفلتين هنا . . إنهم كلهم في

الفندق وقد أخذوا غرفة لاجراء الاحتفال.. هل ستذهب لمشاهدتها؟..

يلنكوف : احتمال ضعيف..

كرامن : يجب أن تذهب..

يلنكوف : ولماذا؟..

كرامن : حتى تخرج من دائرة المحبة.. وهل حقاً ستحرمها من هذا الموقف

المثير؟.. إن ذهابك ذو قيمة كبيرة بالنسبة لها.. إنها ستألق.. لا تكن أنانياً.. إذهب فلربما جاءت لتراك بنفسها..

يلنكوف : إنها لا تدري أي هنا..

كرامن : أوه، لكنها تعلم.. هناك المقالات عنك في الجرائد.. وداعاً.. (يمد

يلنكوف يده اليمنى ليصافحه.. يودعان بعضهما) هل كنتُ محقاً فيما

قلت؟.. وهل ستفاجئها كما تفاجئ الحمى القرمزية أجسامنا؟..

أم انك ستسلسخ عنها؟..

يلنكوف : من الصعب الإجابة..

كرامن : إنك كذلك لأنك تعودت على هذا الأمر ويبدو لك دائماً هكذا!..

لقد وَلَّت قشرة الجلد الميتة من أجسامنا، وبقيت فينا القشرة المفعمة

بالحيوية والحياة، ولكنها تحتاج الى الاثارة والحث.. لقد هجرتنا

القشرة الميتة الآن.. اتنى لك السعادة!

(يغادر مع سدوف)

يلنكوف : (يترك وحيداً ويصمت قليلاً).. السعادة؟..

المشهد التاسع

نفس المنظر للفصل الأول، يوم من أيام الربيع.. أولغا مشغولة في المطبخ،

يدخل فيسيا.

أولغا : مَنْ هناك..

- فيسيا : هذا أنا (ينظر في المطبخ) هل من برقية؟ ..
- أولغا : لا .. ليس بعد يا فيسيا مازال الوقت مبكرا ..
- فيسيا : أتعتقدين انها لم تصل بعد؟ ..
- أولغا : آه .. ربما تكون قد وصلت يا فيسيا، ولكن عليها اولا ان تتعرف على وضعها كما أنها تحتاج لبعض الوقت لذلك اللقاء الجميل وثم تذكر ارسال برقية - ليس قبل هذا ..
- فيسيا : (بعد فترة صمت) انها خالية .. الصغير نيقولا ي غير موجود ..
- أولغا : آه يا فيسيا نعم خالية .. لقد رحل حفيدي .. حلمت يوما ان يكون عندي احفاد لكن ناديا لا تريد - لا تريد احداً غير ساشا .. لا تريد اطفالا .. هذا هو الموضوع اعتقد انها مخطئة (رنة جرس طويلة)
- هذه زينا (تفتح الباب وتدخل زينا) .. اهلا بك ..
- زينا : هل من جديد؟ ..
- أولغا : هل نجحت؟ ..
- زينا : طبعاً .. نجحت .. هل طلب احد رؤيتي ..
- أولغا : كلا .. ماذا بك؟ ..
- زينا : إني جائعة ..
- أولغا : إذهبي وكلي ..
- زينا : لا أريد .. (تذهب الى غرفتها) ..
- أولغا : (إلى فيسيا) أرايت؟ ..
- فيسيا : إنها حزينة ..
- أولغا : أجل ما أجمل الاطفال في البيت! لو كان عندنا اطفال لتحسنت صحتي .. ولما شكوت من الالم في ظهري .. هل تعلم يا فيسيا؟ ..
- أن أسعد ايام حياتي كانت عندما كان ساشا طفلاً صغيراً وكان الكل يحبه ايضاً. (تدخل زينا حائرة وكأنها تفتش عن شيء ما) كان طفلاً مسلياً جداً ..

- زينا : هذا فظيع - ماذا جرى الم يعد الكسندر بعد؟ . .
- أولغا : كلا . . لماذا تودين رؤيته يازينا؟ . .
- زينا : طلبت منه ان يأتي في الساعة الواحدة والنصف .
- أولغا : سيأتي الساعة الواحدة والنصف انه دائما كذلك . . يأتي في الساعة الواحدة والنصف (الى فيسيا) أتذكر عندما كان يتعلم حرف «ر» وكان يلفظه «ل» ويقول لجُل بدل رَجُل . .
- زينا : إذا كان يقول للأسد «ألبعة أُلجُل» أليس كذلك؟ أذكر أنه كان في يدي . . وكنت أقف هنا . . وهو في يدي . .
- أولغا : ماذا ضيعت؟ . .
- زينا : دبوس شعر . . لا استطيع ترك شعري هكذا (تهز رأسها فتغطي خصلة من شعرها وجهها) هل استطيع . . (تعانق اولغا وتبكي بكاء مرأ) . .
- زينا : كفى يازينا . .
- زينا : (تنشق انفها بصوت عالٍ) آسفة . . لا تقلقي . . ذهبت الى غرفتي ورأيت سرير نيقولاى خاليا . . ورأيت علبة تجميل مانىكا ايضا . . فحزنت فجأة (يذهب فيسيا الى غرفته) . . وإن أبى سيرحل الى موسكو ويجب عليّ أن أذهب . .
- أولغا : هذا هو دبوس شعرك يازينا . . لقد وجدته تحت المنشفة . .
- زينا : شكرا لك . . كم الساعة الآن . .
- أولغا : تجاوزت الواحدة . . زينا ياعزيزتي . .
- زينا : لا اريد أن أذهب . . إن أبى لا يعرف . انه يقول ان الحياة رائعة في موسكو . . وسأكون سعيدة . ولكن أنى له أن يعرف أين تكمن سعادتي . . لا يستطيع أحد معرفة ذلك سواي . . هل يعرفون؟ . .
- أولغا : كلا . . انهم لا يعرفون يازينا . . قلت انك جائعة . . اجلسي هنا وسأسكب لك طعاما ساخنا . . (رنة جرس) سأفتح .

- زينا : كلا . . أنا سأفتح الباب . إنها لي (تفتح الباب ويدخل فالكا حاملا صندوق كمان) .
- فالكا : مرحبا . .
- زينا : جئت ! ضع قبعتك هناك وتعال معي . . (تقوده داخل غرفة يلنكوف) إجلس . كنت خائفة جدا من أن لا تصلك رسالتي . . أو أنك ستنسى الكمان أو يشغلك امر آخر . .
- فالكا : حسنا . . إنه الآن وقت الامتحان ، ولكني حضرت . .
- زينا : إني بحاجة إليك (تخرج وثيقة يلنكوف من ملف على الطاولة) هل تستطيع عزف هذا . .
- فالكا : الآن . .
- زينا : نعم الآن . .
- فالكا : إن من يراه يقول إن كاتبه لا يعرف شيئا عن الموسيقى ! . .
- زينا : ماذا تعني بذلك ؟ . .
- فالكا : لا أقدر ان افهمه . . ماهذه النغمات الثلاث ؟ . .
- زينا : وكيف لي أن أعرف ؟ . .
- فالكا : هل هذا حرف F أو حرف G ؟ . .
- زينا : هيا اعترف انك لا تستطيع ان تعزفها . .
- فالكا : بلى . . ولكني لا أريد ان أعزفها إذا تابعت حديثك معي على هذا النحو! . .
- زينكا : انتظني ! . . ارجوك ان تعزف . . اتوسل إليك . .
- فالكا : هذا أفضل . . هكذا يجب أن تكلميني . حسنا . سأعزف .
- زينا : لحظة . . كم الساعة الآن ؟
- فالكا : إنها الواحدة والنصف تماما . .
- زينا : هيا إبدأ . .

* يبدأ فالكا بالعزف .. تأتي أولغا الى القاعة وتصغى ، ويفتح فيسيا الباب ويصغى ، يدخل يلنكوف ويتوقف عند الباب . خلف الستارة ، تراقف الأوكسترا .. الكمان .. فالكا يُنزل الكمان .. صمت *

فالكا

: مَنْ كتب هذا؟ ..

زينا

: (بتغطرس) عازف الكمان الكبير الكسندر يلنكوف .. بطل الحرب الوطنية الكبيرة ..

* زينا تكتشف يلنكوف وتمد يدها نحوه .. يُفتح الباب غير الموصد وتدخل منه زينكا ورودين .. صمت ..

تخرج زينا ، فالكا وأولغا *

رودين

: مرحبا الكسندر ..

يلنكوف

: مرحبا رودي ..

رودين

: ماذا ترين يا زينكا؟ .. إن أخي يبدو سليماً معافى ، وأحسن من قبل . هل أنا مخطيء يا زينكا؟ لم تعد مصاباً باليرقان في أية حال .. فقط إنك تبدو أصغر عمراً .. تماماً كما كنت أنا في أيام عزوبي عندما ذهبت الى موسكو . أشعث قليلاً .. أليس كذلك يا زينكا؟ ..

يلنكوف

: لقد استيقظت في الحال (صمت مربك) إجلس .

رودين

: لقد جئنا منذ قليل .. قبل خمس دقائق فقط .. جئت لاستيعدها ولاقابلك .. طبعاً .. كانت هذه خطتي منذ زمن .. لأراك وأصافحك يدًا بيد .. هل تعرف لماذا؟ .. لم أكن اعتقد أنك رجل مهم ولكن .. هل لي بمصافحتك؟ .. (قبل ان يُنزل يلنكوف يده) ساشا . انتبه إني لا أجيد استخدام الكلمات ، طبعاً .. ومهما تظن فإني شاب ذو اخلاق .. انظر أنا وهي معا مرة ثانية .. سأكون صريحاً معك لا تظنني خنزيراً يهرب بها وكفى! .. سأخبرك ما اعتقد

به وأمامها: باختصار شديد إني احبها فقط وبشكل مناسب. . هل فهمت؟ . . لقد احببتها رغم إنها ليست ذات شهرة ولا مآثرة أو ذات عمل بارع حقاً. . ولا لأنها تستطيع لي رؤوس قساة الرجال - هذه العادة اللعينة! إنها تلميذة صغيرة فقط ذات موهبة خاصة. . وهذا كل ما في الأمر؟ . . احببتها كرفيقة طيبة مناسبة لمحارب بسيط مثلي. . إني لست بحاجة الى العنف والشدة لاقودها او لأكبح جماحها. . انها عصفور رائع سأخلق منها انسانا حقاً. . إن لديها قليلا من الفكاهة والهزل. وستنجب الآن الاطفال وتصنع العصيدة (إلى زينكا) الا تضحكين - إن هذا كل ما عليكم! . . إني اعرف الآن كيف سأعاملها. . سأضعها تحت المراقبة وأبدأ الخطى لمواجهة أي عمل حتى لو كان هزليا. . هذا كل ما في الأمر. . إن العمل الفني البسيط. . في الحقيقة أن روحها طيبة. . وقد جئت صافي الذهن. . كانت ترى ان نقابلك معا. . «دعنا نذهب معا» قالت «ونتكلم معه بصراحة ونوضح له كل شيء» حتى انها اقترحت أن نطلب منك العفو والمساحة طبعاً. لا اعتقد ان هذا هو ما تريده، على كل حال. . سأرحل بإساشا (يقف) لقد شاهدت نادزهدا في موسكو وطلبت مني ان أنقل لك ذلك بصورة مختصرة. . ه. . باختصار. . حسناً. . هذا ما طلبت مني أن أنقله لك. .

يلنكوف

: إن ناديا لم تسامحني. .

رودين

: أمثال ناديا لا يسامحون. .

يلنكوف

: كلا. . احيانا إنهم كذلك لقد أسأت اليها كثيرا. .

رودين

: ربما لأن لا مصلحة لها. . حاول ان تفهمها. طبعاً. . لقد تزوجت بصورة سريعة نكاهة بك عندما كانت في اقصى حالات الشعور

بالاهانة، اطلبها الآن. . ماذا عن ذلك الرفيق الذي تزوجها. . هل ستطرده لأنه غير مرغوب به؟ . . هل هذا ما تريد ان تخبرها به

لتفعله؟..

يلنكوف

: إني الآن مشوش الذهن وحائر كثيرا . ياردوين . .

رودين

: لقد شوشت فكرها ايضا . . فلا تلوث سمعتها بعد . . اتركها

لحالتها . . إني أحزن عليها . . كما أحزن على النساء أمثالها اللواتي

عشن في حياتهن ، اني اشفق عليها ايضا (يشير الى زينكا) اتنى من

الله أن أعرف ما يدور في قرارة نفسها . ولماذا تستمر بالقفز من

أحضان رجل لآخر . . (موجهها كلامه الى زينكا) ماذا تريدون من

وراء كل ذلك؟..

زينكا

: انا اريد . .!؟..

رودين

: هل تقومين بدراستنا!..

زينكا

: نعم . .

رودين

: وهل تقارنين بيننا؟..

زينكا

: نعم . .

رودين

: إني راحل ياسناشا . اتنى لك دوام الصحة والعافية . . ولا تسيء

الظن بي . . ولا تحزن . . ماالذي يمكن أن نعمله يا اخي . .؟ اني

لست في المكان الذي اردته . . اردت ان التحق بالقوات الجوية

ولكنهم رفضوني . وقالوا إن طولك ووزنك لا يساعدانك على

الطيران . ابق على اليابسة . . لما كنتُ طفلا كان طيف الطيران

يراوطني . ولكني بدأت المشي . ان المشي ليس رديئا جدا . . في

البداية كنت انزعج ولكني تعودت عليه . (الى زينكا) سأنتظرك في

الخارج . .

زينكا

: حسنا . .

رودين

: لا تنسي اني ذاهب الى المحطة . .

زينكا

: لن أطيل (يخرج رودين) إجلس هنا بالقرب مني . . كلا . . ليس

مهما . . هل تعتقد ان هذا لا يهمني؟..

- يلنكوف : لا اعرف ..
- زينكا : لقد خف وزنك وكبرت قليلا . لكن وجهك يبدو أحلى وأجمل لكنه يبدو منبسطا كحجر رصف الشوارع ، اليس كذلك؟ ..
- يلنكوف : كلا ..
- زينكا : لا فرق . لربما اعيش معه ..
- يلنكوف : رائع جدا ..
- زينكا : هل تحبه ..
- يلنكوف : اعتقد أنه ربما يكون احسن منزل لك ..
- زينكا : لقد دُقمنا جميعا طعم المجد ولكن طعم المجد معه هو الأسهل ويمكنني تحمله .
- يلنكوف : لا اعني هذا .. ان قلبه بسيط والأكثر تحملا ..
- زينكا : امازلت معتاداً على المشي؟ ..
- يلنكوف : كلا .. ابدا ..
- زينكا : يقولون إن ذلك ممكن ..
- يلنكوف : أجل . ولكنني لن اعود الى المشي ابدا .
- زينكا : وهل ستطير؟ ..
- يلنكوف : نعم سأطير ..
- زينكا : وبجناح مكسور؟ ..
- يلنكوف : كرامن يستطيع أن يطير .
- زينكا : ذاك كرامن ..
- يلنكوف : وهذا يلنكوف ..
- زينكا : وكيف يمكنك ان تطير يا عزيزي؟ ..
- يلنكوف : اليس هذا سيان عندك؟ ..
- زينكا : وهل لك أن تجربني؟ ..
- يلنكوف : كلا ..

- زينكا : لقد اخبروني أنك استاذ في مدرسة ..
- يلنكوف : صحيح تماماً . انا أدرّس ..
- زينكا : اندرس اطفالا في المدرسة؟ ..
- يلنكوف : نعم .. جميل جدا .. ان نظير وندرس الاطفال ..
- زينكا : ربما .. ربما .. انك الآن اكثر جمالا ولطفا ..
- يلنكوف : إني سعيد جدا .
- زينكا : كم أنا باردة جنسيا! لماذا لا استطيع ان اقول .. ان صوتي لك ولكن ارجوك ان تترك له يديه .. إنها ايدي موسيقي من الطراز الأول .. انها ايدي فنان .. لم يكن لديك فكرة كم صليت عندما اكتشفت .. لم استطع الرد على رسالتك، ولكني صليت فقط .. هل تتصور ذلك؟ .. ومنذ ذلك الوقت وأنا أصلي .. هل يوصل هذا الباب الى الشرفة؟ ..
- يلنكوف : نعم ..
- زينكا : وهل تطل الشرفة على الشارع؟ ..
- يلنكوف : نعم ..
- زينكا : هل أخرج إلى الشرفة وأرمي له ورقة اخبره فيها أن يرحل ياساشا؟ ..
- (تُقبل يدي يلنكوف)
- يلنكوف : لقد حاربت في المعارك . وقد علمتني الحرب أن أفهم الأمور البسيطة : الموت .. السناء .. الخبز .. الحب .. ولكني بعد ذلك لم أعد أفهم هذه الأمور .. اني آسف ..
- زينكا : (تقف بهدوء) ساعني .. لانني سليمة وامتتع بصحة جيدة ولأني مازلت املك الصوت .. (تُقبل يلنكوف - تدخل زينا) وداعا! ..
- (تخرج زينكا ويسود الصمت) ..
- يلنكوف : آه منك ياعزيزتي ..

زينا

: لا تقل شيئا . . اني لم ار شيئا . . ولن أسألك اي شيء ولا أعرف
شيئا . . اريد ان أجلس بجانبك . . وأضع رأسك حتى . . تنام ،
وتغفو . . ستحلم بالموسيقى . . الموسيقى الرائعة التي لا مثيل لها -
إنها موسيقاك . سيعزفها الناس وستضعي لها وتكون سعيدا
للأبد . . هيا . . نم الآن وسأبقى معك هنا ولن ادعك تذهب . .
وسأحتفظ بك إلى الأبد . . يا حبي وبإسعادتي . .

